

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

« UNE BRODERIE FAITE SUR LE NÉANT » : COLLECTION  
ET MÉMOIRE DANS TROIS LIVRES D'ITALO CALVINO

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR  
MARIE PIER JOLICOEUR

DÉCEMBRE 2008

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Qu'il me soit ici permis d'exprimer ma profonde reconnaissance à Jacinthe Martel, directrice de ce mémoire, pour son appui indéfectible au cours des deux dernières années ; sa disponibilité et sa générosité ont été grandement appréciées. Je tiens également à remercier Madame Martel de m'avoir si souvent exprimé sa confiance ; aucune formule ne peut rendre compte de tout ce que je lui dois, tant sur le plan intellectuel que sur le plan humain.

Bien qu'il l'ignore peut-être, René Audet, professeur à l'Université Laval, est à la source de mon grand attachement pour l'œuvre d'Italo Calvino ; je l'en remercie. Je voudrais également manifester ma sincère reconnaissance aux professeurs du Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal sous la direction desquels j'ai eu le bonheur de suivre un séminaire : Bertrand Gervais, Jean-François Hamel et Johanne Villeneuve. À plus d'un égard, leurs commentaires et leurs encouragements ont contribué à mon avancement.

Je ne peux qu'exprimer toute ma gratitude à l'égard de mes parents, Alain Jolicoeur et Nathalie Fournier, qui m'ont toujours soutenue de diverses manières et qui, surtout, n'ont jamais cessé de croire en la valeur de mes études dans ce domaine aux issues incertaines.

Je suis aussi reconnaissante à mes amis les plus chers – Jean-Philippe Boudreau, Antoine Corriveau-Dussault et Frédérique Desharnais – de m'avoir encouragée à poursuivre ce mémoire et d'avoir su m'en distraire parfois. Pour avoir partagé mon enthousiasme pour *Les villes invisibles*, je remercie David Groulx ; nos échanges m'ont beaucoup apporté.

Mes dernières pensées se tournent enfin vers Georges Philippe Côté qui m'a offert le soutien, le réconfort et l'apaisement dont j'ai eu besoin au cours des deux derniers mois de ma rédaction.

## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES ABRÉVIATIONS .....	v
RÉSUMÉ .....	vi
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I	
FORMES DE L'ÉCRITURE DE LA COLLECTION CHEZ ITALO CALVINO .....	14
1.1 Une périodisation en trois temps .....	14
1.1.1 Le roman néoréaliste .....	15
1.1.2 Les cycles romanesques .....	17
1.1.3 Les séries .....	19
1.2 Analyse du corpus .....	24
1.2.1 <i>Les villes invisibles</i> .....	24
1.2.2 <i>Palomar</i> .....	30
1.2.3 <i>Collection de sable</i> .....	37
1.3 L'écriture de la collection .....	42
1.3.1 Formes de la collection .....	42
1.3.2 L'encyclopédie .....	47
1.3.3 Un cabinet de curiosités hypertextuel .....	53
CHAPITRE II	
LA COLLECTION : « UN AXIOME INVÉRIFIABLE POUR LES CALCULS DE LA MÉMOIRE » .....	57
2.1 « Une époque où ne se sauve plus rien ni personne » .....	58
2.1.1 Apocalypse et entropie .....	58
2.1.2 En quête de l'« ultime substance » : les scories, les ruines et les traces .....	60
2.1.3 Mise en œuvre d'un temps cyclique et réversible .....	64



2.2	La collection, support d'une mémoire individuelle et collective .....	69
2.2.1	Labilité du monde et de sa mémoire .....	69
2.2.2	L'archéologue et le chiffonnier .....	73
2.2.3	L'art de la mémoire .....	76
2.3	«Un équilibre entre deux néants» : échec et illusions du projet de (re)collection	85
2.3.1	Le désert de la mémoire .....	85
2.3.2	La «nécropolisation» .....	89
2.3.3	La collection : « une broderie faite sur le néant » .....	91
CONCLUSION .....		101
APPENDICE .....		112
BIBLIOGRAPHIE .....		113

## LISTE DES ABRÉVIATIONS

L'utilisation des abréviations suivantes permettra d'alléger le système des notes et de faciliter l'identification des diverses références retenues tout au long de ce mémoire. Les notices complètes pourront être trouvées dans la bibliographie.

CDC	<i>Le château des destins croisés</i>
CDS	<i>Collection de sable</i>
CI	<i>Le città invisibili</i>
DAL	<i>Défis aux labyrinthes : textes et lectures critiques, tome 1</i>
EP	<i>Ermite à Paris</i>
GBA	<i>La grande bonace des Antilles</i>
LA	<i>Leçons américaines</i>
ML	<i>La machine littérature</i>
P	<i>Palomar</i>
PLC	<i>Pourquoi lire les classiques</i>
RNAR	<i>Romans, nouvelles et autres récits, vol. 1</i>
RSG	<i>La route de San Giovanni</i>
SPUN	<i>Si par une nuit d'hiver un voyageur</i>
SSJ	<i>Sous le soleil jaguar</i>
TZ	<i>Temps zéro</i>
VP	<i>Le vicomte pourfendu</i>
VI	<i>Les villes invisibles</i>

## RÉSUMÉ

L'objet de ce mémoire consiste à réfléchir à l'influence philosophique, stylistique et esthétique qu'exercent les mécanismes de la collection sur les pratiques textuelles d'Italo Calvino (1923-1985). : *Les villes invisibles*, *Palomar* et *Collection de sable*. Afin de décrire la collection comme pratique et de la définir comme mode de pensée, notre étude prendra appui sur les travaux des plus importants théoriciens de la collection que sont Jean Baudrillard, Walter Benjamin, Krzysztof Pomian, Roger Cardinal, John Elsner et Dominique Pety.

Le premier chapitre permettra de démontrer qu'en valorisant l'unique et le singulier tout en étant nécessairement sériels et pluriels, les recueils de Calvino empruntent leur forme et leur thématique à la collection ; poétique de la sérialité, écriture de la liste, multiplication des dispositifs d'emboîtement et exigence de classement sont autant de signes de cette littérature du recensement qui seront étudiés. Ce premier chapitre sera aussi l'occasion de montrer que la collection, en tant que mode d'appropriation du savoir, constitue pour Italo Calvino une composante du champ épistémologique. À son image, les recueils de l'écrivain italien produisent un réseau d'échos qui multiplient les correspondances entre les textes qu'ils rassemblent ; la dernière partie de ce premier chapitre envisagera ce système comme un cabinet de curiosités hypertextuel.

Le deuxième chapitre, quant à lui, abordera la dimension éthique de la collection qui s'ouvre chez Calvino sur les questions conjointes du souvenir, de la mémoire et de la « récollection ». Dans *Les villes invisibles*, *Palomar* et *Collection de sable*, en effet, l'écrivain met en branle une entreprise de mémoire individuelle et collective qui repose sur la collecte de traces mnésiques. Ce chapitre permettra d'éprouver avec l'auteur les limites de son projet et de se poser, avec lui, la question suivante : est-il vraiment possible de collectionner le sable ? S'il peut effectivement être recueilli, il reste qu'une interrogation subsiste : le sable totalise-t-il vraiment la mémoire qu'il tente de préserver et, éventuellement, de ranimer ?

MOTS-CLÉS : ITALO CALVINO, COLLECTION, MÉMOIRE, ENCYCLOPÉDIE, CABINET DE CURIOSITÉS, LES VILLES INVISIBLES, PALOMAR, COLLECTION DE SABLE

## INTRODUCTION

L'objet de ce mémoire consiste à réfléchir à l'influence philosophique, stylistique et esthétique qu'exercent les mécanismes de la collection sur les pratiques textuelles d'Italo Calvino (1923-1985). Comme le suggèrent les analyses sociologiques et littéraires sur le règne de l'objet menées en France dans les années 1960 et, à leur suite, les travaux multidisciplinaires qui se sont intéressés à l'objet d'art davantage qu'à l'objet domestique et technologique, cette étude envisagera la collection en tant que configuration intellectuelle. Afin de saisir en quoi l'œuvre de Calvino est tributaire de ce mode opératoire de l'esprit, ce mémoire propose d'analyser la portée esthétique, épistémologique et éthique de ses manifestations littéraires. Avant de juger de l'influence de cet « esprit de collection<sup>1</sup> » sur l'œuvre de l'auteur italien, il importe toutefois de mieux connaître l'objet qui l'a engendré ; cette introduction sera donc l'occasion de dresser l'histoire lexicographique du terme de « collection », mais surtout de décrire les principales formes qu'elle a adoptées depuis ses origines.

Emprunté au latin *collectio* (« action de recueillir », « ce qui est recueilli ensemble »), le terme de « collection », fait son apparition dans la langue française au début du XIII<sup>e</sup> siècle. D'abord employé dans un sens médical pour désigner un amas de pus, le mot passe rapidement dans l'usage général au sens de cueillette (de fruits, par exemple). Deux siècles plus tard, il désigne ce qui porte aujourd'hui le nom d'anthologie : une compilation de textes choisis qui présentent des relations de parenté variables. Le terme ne sera employé dans son sens moderne que tardivement ; à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, il désigne enfin une réunion d'objets qui offrent un intérêt esthétique, historique ou scientifique<sup>2</sup>. Cette évolution

---

<sup>1</sup> Comme on parle, par exemple, d'un « esprit d'analyse » ; cette analogie est empruntée à Dominique Pety. Voir *Les Goncourt et la collection : de l'objet d'art à l'art d'écrire*, Genève, Droz, Coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2003, p. 19. Dominique Pety suggère également de parler d'une « pensée de la collection » comme on parle d'une « pensée analytique ».

<sup>2</sup> Pour plus de détails, voir « Collection », dans *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, Paris, Le Robert, 1992, p. 447.

lexicographique témoigne en parallèle des transformations qui ont affecté les formes matérielles et textuelles empruntées par la collection depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours.

Selon Krzysztof Pomian, « la collection est un fait universel, coextensif dans le temps à *Homo Sapiens* et attesté, fût-ce sous une forme rudimentaire, dans toutes les sociétés humaines<sup>3</sup> ». Le phénomène de la collection, en effet, a une portée si universelle qu'on ne peut échapper à la tentation d'en faire remonter les origines aux temps antiques<sup>4</sup>. Le goût pour l'accumulation remonte en effet à l'Antiquité d'où nous sont parvenus les premiers témoignages de collections. Les objets réunis dans le mobilier funéraire égyptien (outils, armes, objets de toilette, bijoux, tapisseries, instruments de musique...), les bibliothèques-musées d'Alexandrie et de Pergame ainsi que les trésors des temples grecs, qui se targuaient de posséder des œuvres d'art, mais aussi des « reliques » telles que la lyre d'Orphée, la sandale d'Hélène ou les œufs de Lédä, ont servi de modèles à l'Empire romain. Comme en attestent les plaidoyers de Cicéron contre Verrès, le plus célèbre des collectionneurs antiques, et les commentaires de Pline l'Ancien, les butins de guerre ont été à l'origine des premières véritables collections privées : les collectionneurs romains accumulaient des œuvres d'art dérobées aux Grecs. Ils collectionnaient par ailleurs les pierres rares, les essences, les parfums et les épices dans des visées qui, aujourd'hui encore, caractérisent la pratique de la collection : le prestige, la thésaurisation et l'étude.

Motivés par une intention qui dépasse largement l'accumulation matérielle, les Grecs et les Romains ont produit des catalogues qui épuisaient les catégories hétéroclites dont les philologues, les exégètes et les bibliothécaires dressaient minutieusement la liste : Amazones, éruptions de l'Etna, notions paradoxales, noms de dieux et de héros, généalogies... Connus

<sup>3</sup> Krzysztof Pomian, « Collections : une typologie », *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle*, n° 112 (2<sup>ème</sup> trimestre), 2001, p. 11.

<sup>4</sup> L'histoire de la collection proposée ici se déroulera dans les limites de l'Occident. L'Orient ne regorge pas moins de manifestations culturelles et de joyaux littéraires qui sont influencés, eux aussi, par un tel esprit de collection. Écrites vers l'an mille, les *Notes de chevet* (*Makura no sōshi*) de Dame Sei Shōnagon, aujourd'hui considérées comme l'une des œuvres majeures de la littérature japonaise et mondiale, comptent parmi les plus célèbres d'entre elles. Les *Notes de chevet* constituent une collection de listes, de poésies et d'observations : « Choses dont on néglige souvent la fin », « Choses qui font battre le cœur », « Choses qui ne s'accordent pas », « Choses dont on n'a aucun regret », « Choses qui ont une grâce raffinée », « Choses très malpropres »... mais aussi « Cascades », « Ponts », « Rivières », « Villages »... Voir l'édition traduite et commentée par André Beaujard : Sei Shōnagon, *Notes de chevet*, Paris, Gallimard, Coll. « Connaissance de l'Orient » et « Collection UNESCO d'œuvres représentatives. Série japonaise », 2005, 366 p.

sous le nom de « collections mémorables », ces inventaires étaient de « pures listes, [des] catalogues de singularités sans ordonnance repérable<sup>5</sup> ». Réduites à la logique minimale de l'énumération, ces collections textuelles ne présentaient aucune organisation interne : elles se cloisonnaient dans l'affirmation obstinée du multiple. Leur pratique était par ailleurs orientée par la conception aristotélécienne de l'Histoire qui repose sur l'étude du particulier, du fait singulier, de tout ce qui, faisant saillie, mérite d'être noté. Parmi les nombreux auteurs grecs et latins ayant ces registres, on dénombre Aristée, Antigone de Caryste, Solin, Élien et Callimaque de Cyrène ; ce dernier est également connu pour avoir écrit le premier catalogue raisonné de l'Histoire<sup>6</sup>.

Au Moyen Âge, les « trésors » étaient des amoncellements d'objets hétéroclites et sacrés dont la propriété, toujours confuse et problématique, était en général attribuée aux princes et aux églises. À la fois publics et privés, les trésors appartenaient à une institution tout en restant à la disposition de celui qui était chargé de les personnaliser. Les trésors ecclésiastiques, parfois considérés comme les ancêtres des cabinets de curiosités<sup>7</sup>, rassemblaient des reliques et des objets liturgiques (vases sacrés, chandeliers, ornements sacerdotaux, objets ayant appartenu à des personnages bibliques...) auxquels s'ajoutaient parfois des objets profanes arrivés en Occident par le biais des croisades (météorites, cornes de licornes, crocodiles empaillés, os de la baleine de Jonas, œuf d'autruche, serres du griffon mythique...). Jusqu'au XI<sup>e</sup> siècle environ, le trésor médiéval était organisé autour d'un saint patron, à travers ses reliques, et renvoyait symboliquement à la famille mythique des ancêtres, des héros légendaires et des saints bienveillants qui veillaient sur la communauté. Ayant pour fonction d'attirer les fidèles dans l'église, les merveilles que contenait le trésor étaient mises en scène et placées bien en vue d'une manière qui, quelques siècles plus tard, sera reprise par les musées encyclopédiques.

<sup>5</sup> Patricia Falguières, *Les chambres des merveilles*, Paris, Bayard, Coll. « Le Rayon des curiosités », 2003, p. 9.

<sup>6</sup> Pour plus d'information à ce sujet, voir *Ibid.*, p. 8-10.

<sup>7</sup> C'est par ailleurs la thèse que défend Julius Von Schlosser dans sa célèbre étude publiée en 1908 (*Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*) ; l'affinité principale entre les trésors médiévaux et les cabinets de curiosités réside, selon lui, dans le caractère total de ces deux types de musées. Les trésors rassemblent en effet non seulement ce qui a un caractère religieux mais aussi tout ce qui est jugé digne d'être conservé.

C'est sous forme de regroupements textuels que la collection s'est principalement intégrée à la littérature médiévale ; au Moyen Âge, en effet, l'unité textuelle (acte, lettre, texte littéraire) s'insérait généralement dans un ensemble plus vaste – collection, recueil ou série – suivant des usages liés à la mémoire ou à la compilation administrative, savante ou littéraire. Le Moyen Âge a également connu une importante tendance didactique qui, en privilégiant à la fois la brièveté et l'encyclopédisme, se fondait sur l'adaptation et la compilation d'ouvrages antérieurs. Les lapidaires, les bestiaires et les flores sont d'autres formes littéraires qu'a empruntées la collection au Moyen Âge ; en instaurant un système de concordances entre les apparences (*semblances*) et leurs significations (*senefiances*) en fonction d'interprétations symboliques d'ordre théologique, ces répertoires de descriptions de minéraux, de plantes ou d'animaux (réels ou imaginaires) ont développé un véritable système d'interprétation du monde<sup>8</sup>. Cet objectif était aussi celui des vastes encyclopédies en prose du XIII<sup>e</sup> siècle ; parmi les plus connues, on compte l'*Image du Monde* de Gossuin de Metz (1248) et le *Livre du Trésor* (v. 1266-1267) de Brunetto Latini. Coiffées de ces titres originaux, ces encyclopédies compilaient des théories et des fragments de textes qu'elles intégraient dans un cadre scientifique ; ce faisant, elles proposaient une analogie avec le trésor de biens précieux et témoignaient de la volonté qui les motivait : ordonner, hiérarchiser et organiser la connaissance universelle.

À la Renaissance, les trésors ont été dispersés et ont fait place aux collections particulières : ces dernières étaient de retour après une éclipse au moins millénaire. Au milieu du XV<sup>e</sup> siècle, les trois principales catégories d'objets collectionnés étaient les œuvres d'art contemporaines, les plantes vives et les antiquités ; pour la première fois, les fragments de sculptures, de vases, de lampes ou d'ustensiles étaient explicitement conservés dans le but de préserver les vestiges des temps passés. Les collectionneurs de la Renaissance étaient par ailleurs de plus en plus nombreux à s'intéresser aux curiosités, dont le nombre et la variété croissaient rapidement sous l'effet des nombreuses explorations entreprises à cette époque. Le XVI<sup>e</sup> siècle, qui tendait vers une science du rangement universel, a développé trois types

---

<sup>8</sup> Voir Giuseppe Di Stefano et Rose M. Bidler (dir. publ.), *Le bestiaire, le lapidaire, la flore : actes du colloque international de l'Université McGill (7-8-9 octobre 2002)*, Montréal, Éditions Ceres, Coll. « Moyen français », 2004-2005, 351 p.



de formes architecturales qui permettaient aux collections de se déployer d'une façon optimale : les galeries, les jardins et les cabinets de curiosités.

Le cabinet curieux était un lieu qui entreposait des objets rassemblés avec un certain goût pour l'éclectisme et l'inédit et qui les exposait en les soumettant aux principes de la miniaturisation et de la totalisation ; le cabinet, en effet, désirait montrer une miniature fidèle de l'univers entier. Au fil de leur histoire, les cabinets curieux ont subi différentes influences ; ils ont notamment puisé dans le réservoir des expérimentations classificatrices constitué pendant le Moyen Âge selon la tradition des arbres de la connaissance (*arbores scientiarum*) et des techniques de conservation de la mémoire. À la différence des trésors médiévaux, toutefois, les cabinets de curiosités offraient un semblant de classement afin de montrer qu'aucune catégorie d'êtres et de choses n'avait été oubliée ; l'exhaustivité constituait leur but premier. Pour les curieux, l'*Histoire naturelle* de Pline a été une autre source d'inspiration majeure : rééditée sept fois au cours des trente premières années du XVI<sup>e</sup> siècle, son œuvre a sans contredit été la grande référence antique de la Renaissance. Les cabinets de curiosités étaient en effet investis de son esprit encyclopédique, de ses principes de classification, de sa volonté de rassembler le monde en un seul lieu et des notions de commémoration et de mémoire qui l'informaient. Les cabinets curieux ont donc introduit un changement majeur dans la conception de la collection : elle s'interrogera désormais sur une autre forme que celle de l'accumulation et tendra à constituer dans son ensemble une figure totale où se recomposera la dispersion de ses parties. À partir de ce moment, la collection prétendra assumer la totalité du monde « en fermant le cercle spatial et temporel d'un échantillonnage de l'existant<sup>9</sup> ». Cette volonté d'organiser la connaissance universelle en système a traversé la Renaissance de part et d'autre ; deux initiatives majeures l'incarnent néanmoins davantage : le « théâtre de mémoire » de Giulio Camillo et le « théâtre du monde » de Samuel Quiccheberg. Ces deux entreprises ont prolongé le dispositif des cabinets curieux en lui superposant le principe des arts de la mémoire qui était alors en vogue ; la Renaissance, en effet, désirait mémoriser l'univers tout entier grâce à une série de correspondances et d'associations. Partant du constat selon lequel la mémoire est trop fragile pour retenir tout ce que le monde contient, Camillo et Quiccheberg ont chacun imaginé une

<sup>9</sup> Adalgisa Lugli, *Naturalia et mirabilia. Les cabinets de curiosités en Europe*, Paris, Adam Biro, 1998, p. 113.



structure théâtrale qui devait permettre de mettre en scène, de classer et de mémoriser la diversité des idées et des objets<sup>10</sup>.

C'est sous la forme de l'inventaire poétique<sup>11</sup> que la collection est sortie du domaine scientifique et qu'elle a pénétré la sphère du livre. Plusieurs cabinets curieux, en effet, étaient accompagnés d'un inventaire qui, sous la forme d'un poème de circonstance généralement assez sommaire, détaillait les éléments de la collection selon la logique minimale de l'énumération afin de rendre un triple hommage à la curiosité du collectionneur, aux merveilles de la nature et à la toute-puissance du Créateur. Contrairement au cabinet, qui cherchait à établir un réseau de sens combinatoire entre les différents objets qu'il disposait aléatoirement, le catalogue qui en dressait l'inventaire répartissait ces derniers en familles. L'inventaire poétique constituait donc un instrument ordonnateur qui devait « raisonner » les collections. Le catalogue poétique étant le plus souvent constitué immédiatement après la mort du collectionneur, c'est à lui que revenait donc la tâche de pérenniser les merveilles du cabinet dans leur devenir avant qu'elles ne soient définitivement dispersées.

Au cours de la Renaissance, les savants ont produit sans répit des « collections », des répertoires et des *trésors* de lieux communs médicaux, théologiques ou juridiques dont l'usage était aussi courant que celui d'un missel ou d'un calendrier. Ces ouvrages représentaient une part considérable de la production des libraires à cette époque ; ont été publiés, par exemple, de nombreux catalogues de noyés, de femmes infidèles, de capitaines illustres, de chiens exceptionnels, de criminels punis, de villes admirables... Ces répertoires étaient connus sous le nom de « musées de papier » (*museum chartaceum*) ou encore de « trésors de parchemin<sup>12</sup> ». À la Renaissance, les collections d'objets et les instruments de recherche qui leur empruntaient leur forme se sont multipliés simultanément : les anthologies, les répertoires et les dictionnaires se réfugiaient dans trois logiques : suggérer, célébrer et maîtriser la diversité du monde. Le goût pour la quête des fragments qui informait ces ouvrages ne se réduisait pas à une mode archéologique mais répondait plutôt à une nouvelle

<sup>10</sup> Ces deux initiatives seront décrites plus en détail dans le deuxième chapitre de ce mémoire.

<sup>11</sup> Voir Myriam Marrache-Gouraud, « La poésie des collections (deux inventaires de cabinets de curiosités) », dans *Culture : collections, compilations. Actes de colloque de Paris 2001-2002*, sous la direction de M.-T. Jones-Davies, Paris, Champion, 2005, p. 195-216.

<sup>12</sup> Patricia Falguières, *op. cit.*, p. 25.

exigence scientifique, propre à une activité philologique assimilable à celle du chasseur. Constituer un « corpus » consistait à rassembler dans un seul volume les auteurs qui avaient écrit sur un argument semblable, à former un ensemble en accueillant sous le même toit ceux qui entraient dans un même genre. Le corpus supposait donc une unité de dessein et d'objet et une certaine exhaustivité qui visait l'exemplarité ; il s'agissait de retenir les objets qui illustraient et réalisaient le plus efficacement les intentions de la collection. Rassembler des textes anciens n'avait pas pour but de séduire un public collectionneur, mais bien de fournir tous les instruments d'une confrontation critique que seuls des rapprochements pouvaient rendre féconde<sup>13</sup>.

Au XVII<sup>e</sup>, un lien étroit s'est noué entre les collections et les sciences naturelles ; les collections d'antiquités et les archives ont cédé leur place aux herbiers et aux jardins. Les XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, en effet, ont cherché les lois qui organisent le domaine des êtres vivants et se sont attachés à instaurer dans la nature un ordre dont ils cherchaient à identifier les catégories générales. Deux clans se sont alors formés : les uns, comme Linné, envisagent la possibilité de classer les vivants et prétendent que la totalité de la nature peut entrer dans une taxinomie ; les autres, comme Buffon, affirment que la nature est trop diverse et trop riche pour s'ajuster à un cadre aussi rigide. Tous, néanmoins, ont posé sur le réel une grille qui offrait des cases pour classer l'information. Les problèmes de classement ont alors acquis une importance fondamentale en botanique, en numismatique, en épigraphie, en archéologie et en zoologie ; progressivement, les collections se sont mises au service de l'histoire naturelle et de l'inventaire des ressources nationales. L'éclectisme n'était plus alors de mise ; les êtres vivants étaient désormais rapprochés selon leurs traits communs. La constitution de jardins botaniques et zoologiques ne traduisait pas une nouvelle curiosité pour

---

<sup>13</sup> Ces ouvrages se divisaient en trois catégories. Dans la première, on retrouve les anthologies, florilèges, *floscula*, *flores* et *sentiae* ; ceux-ci étaient constitués d'extraits d'auteurs désignés qui, classés par lieux communs, gardaient leur autonomie. La seconde catégorie rassemblait les compilations dans lesquelles les divers apports étaient fondus dans un discours plus ou moins continu qui était pris en charge par l'auteur de la compilation ; entraient dans cette catégorie les miscellanées et les *sylvae*, sur lesquels régnaient la variété, la discontinuité et le désordre. Enfin, un troisième type de documents réunissait sans les fondre plusieurs textes qui étaient intégralement reproduits sans qu'aucun principe de classement thématique ou méthodique ne régit leur organisation ; les corpus, *bibliotheca*, *collectio*, *chorus*, *thesaurus*, *farrago* en sont quelques exemples. Voir Jean Céard, « La notion de corpus à la Renaissance : éléments pour un essai de typologie et de définition », M.-T. Jones-Davies, *op. cit.*, p. 33-43.

les plantes et les bêtes exotiques qui, au contraire, sollicitaient l'intérêt depuis longtemps. Ce qui avait changé, explique Michel Foucault, c'est plutôt « l'espace où l'on peut les voir et d'où l'on peut les décrire » :

À la Renaissance, l'étrangeté animale était un spectacle ; elle figurait dans des fêtes, dans des joutes, dans des combats fictifs ou réels, dans des reconstitutions légendaires, où le bestiaire déroulait ses fables sans âge. Le cabinet d'histoire naturelle et le jardin, tels qu'on les aménage à l'époque classique, substituent au défilé circulaire de la « montre » l'étalement des choses en « tableau ». Ce qui s'est glissé entre ces théâtres et ce catalogue, ce n'est pas le désir de savoir, mais une nouvelle façon de nouer les choses à la fois au regard et au discours<sup>14</sup>.

Dans le sillage de Linné et de sa nomenclature, le concept de collection s'est transformé de nouveau : il ne s'agissait plus d'accumuler le plus grand nombre possible d'objets afin de renforcer une image totale, mais plutôt de construire des séries qui, si elles étaient lacunaires, devaient être complétées. La collection se contentera dès lors d'un seul exemplaire de chaque pièce tout en ayant le souci de n'en négliger aucune ; son objectif sera de reproduire une totalité dans laquelle chaque pièce prise individuellement serait pensée comme l'un de ses fragments.

C'est sans contredit *L'Encyclopédie* (ou *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*) qui illustre le mieux la forme qu'a revêtue la collection au Siècle des Lumières. Éditée de 1751 à 1772 sous la direction de Diderot et D'Alembert, son dessein était de « rassembler les connaissances éparses sur la surface de la terre » et « d'en exposer le système général » (article « Encyclopédie » rédigé par Diderot). Il ne s'agissait pas seulement de compiler l'ensemble des connaissances dans un même ouvrage, mais aussi de les présenter sous une forme qui constituerait un tout organisé, synthétique et cohérent. L'ordre encyclopédique qui régnait sur cette entreprise répondait à deux modes d'organisation distincts mais interdépendants<sup>15</sup>. Conçu par D'Alembert, le premier de ces modes est le

<sup>14</sup> Michel Foucault, *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque des sciences humaines » et « NRF », 1966, p. 143.

<sup>15</sup> Voir Gilles Blanchard et Mark Olsen, « Le système de renvois dans l'*Encyclopédie* : Une cartographie des structures de connaissances au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 31-32, 2002, p. 45-70.

*Système figuré des connaissances humaines* : ce système regroupait l'ensemble des articles par sciences qui, elles-mêmes, étaient représentées sous une forme synthétique et arborescente. La base du tronc de l'arbre était divisée en trois grandes branches (la mémoire, la raison et l'imagination), au sein desquelles les sciences étaient organisées en catégories et en sous-catégories. Le second mode d'organisation était celui des renvois, qui aiguillait directement le lecteur d'un article à l'autre. À la suite de sa rencontre avec l'esprit encyclopédique qui est la marque des Lumières, la collection ne se résumera plus seulement à l'accumulation ; elle s'en distinguera désormais par la multiplication des liens logiques, historiques et personnels que le collectionneur établira entre les pièces et par le jeu constant de leurs relations.

Lointaines descendantes des trésors médiévaux, les collections publiques modernes sont apparues au XVIII<sup>e</sup> siècle, bien qu'il ait fallu attendre le siècle suivant pour que surviennent la différenciation thématique des musées et leur expansion sur tout le territoire européen<sup>16</sup>. Dès ses origines, le musée transmet la légitimation d'un discours d'ordre grâce à une taxinomie avérée et ordonnée ; il range, il sépare, il hiérarchise et il ordonne ses objets dans l'intention d'instruire<sup>17</sup>. Si le XIX<sup>e</sup> siècle est l'âge d'or des musées, les collections privées ont cependant continué de se développer et de se diversifier. Les collections publiques, quant à elles, préconisaient l'accessibilité des richesses du patrimoine pour tous. Dans tous les cas, les collections visaient dorénavant moins à éblouir qu'à éduquer : de la sphère du pouvoir, elles sont passées à la sphère du savoir.

Peu à peu, la collection est devenue un fait social dominant et ce phénomène s'est répercuté dans la littérature par la présence récurrente du personnage du collectionneur qui, à

<sup>16</sup> Le premier « musée » a été créé par le pape Sixte IV qui, en 1471, a restitué au peuple romain les sculptures anciennes qui étaient en sa possession pour qu'elles soient placées au Capitole ; le second a été fondé par le cardinal Domenico Grimani qui, cinquante ans plus tard, offrait sa collection d'antiquités à la ville de Venise pour qu'elle soit exposée au regard des connaisseurs. Les exemples se sont ensuite enchaînés à travers l'Europe. (Voir Krzysztof Pomian, *op. cit.*, p.15-21) Il faut toutefois attendre le XVII<sup>e</sup> siècle pour que le musée soit compris dans son sens moderne : « Un musée est une institution permanente, sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public et qui fait des recherches concernant les témoins matériels de l'homme et de son environnement, acquiert ceux-là, les conserve, les communique et notamment les expose à des fins d'études, d'éducation et de délectation. » [Définition officielle du Conseil international des musées ; voir le site web de l'ICOM : [http://icom.museum/hist\\_def\\_fr.html](http://icom.museum/hist_def_fr.html)]

<sup>17</sup> Voir Christine Davenne, *Modernité du cabinet de curiosités*, Paris, L'Harmattan, Coll. « Histoires et idées des arts », 2004, p. 178.

travers ses différentes incarnations, a témoigné des mutations intervenues dans la réalité culturelle du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>18</sup>. Si Goethe publie *Le collectionneur et les siens* (*Der Sammler und die Seinigen*) en 1799 et que Walter Scott fait paraître *L'antiquaire* (*The Antiquary*) en 1816, ce n'est qu'à partir de 1840 que le collectionneur apparaît régulièrement dans la littérature et ce, dans tous les genres et dispositifs d'écriture : physiologies, romans psychologiques, récits excentriques, nouvelles fantastiques, chroniques, dictionnaires... Dans un premier temps, le collectionneur est dépeint sous les traits d'un excentrique monomane et fétichiste<sup>19</sup>. À partir de 1870, de déviance, la collection devient une mode : la majorité des gens collectionne quelque chose. Cette modification a eu un impact réel sur l'ancien stéréotype qui lui aussi s'est transformé : alors que les collections acquéraient peu à peu une valeur spéculative, celui qui est ciblé par la caricature et la satire n'était plus le simple collectionneur mais bien le « faux collectionneur », pour qui la collection n'était que le moyen d'une ambition. Petit à petit, la figure littéraire du collectionneur s'est métamorphosée jusqu'à devenir celle d'un expert. Puisque la collection était devenue une norme, une nouvelle discrimination s'est imposée : les goûts, les connaissances, les origines et les motivations du collectionneur font désormais l'objet de jugements. C'est ainsi que le personnage de l'aristocrate collectionneur est apparu dans les romans à la fin du siècle ; on le retrouve notamment dans les œuvres de Jules Janin (*Le livre*, 1870), Gustave Flaubert (*Bouvard et Pécuchet*, 1881), les frères Goncourt (*La maison d'un artiste*, 1881), J.-K. Huysmans (*À rebours*, 1884), Henry James (*The spoils of Poynton*, 1897) et Paul Bourget (*L'émigré*, 1907). En marge de cet apport thématique de la collection à la scène littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle, on remarque que toute une littérature monographique et didactique était alors destinée aux curieux ; centrés davantage sur les objets que sur les hommes, les guides, les manuels et les dictionnaires se sont multipliés à partir de 1860. C'est ainsi que la pratique de la collection s'est peu à peu objectivée et démocratisée jusqu'à prendre la forme que nous lui connaissons aujourd'hui.

<sup>18</sup> Voir Dominique Pety, « Le personnage du collectionneur au XIX<sup>e</sup> siècle : de l'excentrique à l'amateur distingué », *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle*, n° 112 (2<sup>ème</sup> trimestre), 2001, p. 71-81.

<sup>19</sup> L'exemple le plus marquant est sans contredit *Le cousin Pons* de Balzac (1847). Sous les traits grossiers qu'ils ont esquissés, les caricaturistes Honoré Daumier et Paul Gavarni ont également contribué à élaborer cette représentation stéréotypée.



N'étant plus réservée à une élite bien nantie, la collection est devenue une activité populiste ; les objets de la vie courante se sont donc substitués aux œuvres d'art et aux antiquités<sup>20</sup>.

Le XX<sup>e</sup> siècle a vu émerger un véritable discours théorique sur la collection. Les années 1960 ont assisté à la naissance du design et à l'exaltation triomphaliste de l'objet, tant en art que dans le commerce. Dans cette perspective, plusieurs études majeures ont été publiées ; les plus marquantes sont *La vie étrange des objets* de Maurice Rheims (1960) et *Le système des objets* (1968) de Jean Baudrillard, qui consacre un chapitre entier au « système marginal » qu'est la collection. Ce n'est toutefois qu'avec la parution d'un recueil d'essais de Walter Benjamin, en 1970, que l'intérêt général pour la collection a véritablement pris son essor. Écrite par Hannah Arendt, l'introduction d'*Illuminations*<sup>21</sup> a en effet inspiré de nombreuses études sur le phénomène de la collection et ce, dans plusieurs branches des sciences humaines et des arts : études culturelles, théologie, philosophie, anthropologie, sociologie, psychologie, psychanalyse, littérature, histoire de l'art. Timidement d'abord, puis massivement ensuite, la communauté scientifique (principalement anglo-saxonne) a produit un grand nombre de recherches, de colloques et de publications dans les années 1980 et 1990. Parmi les théoriciens les plus influents, on retrouve Krzysztof Pomian (*Collectionneurs, amateurs et curieux*, 1987), Susan Stewart (*On Longing : Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, 1993), Susan M. Pearce (*Interpreting Objects and Collections*, 1994, et *On collecting. An Investigation into Collecting in the European Tradition*, 1995) et John Elsner et Roger Cardinal (*The Cultures of Collecting*, 1994). En 1989, la revue spécialisée *Journal of the History of Collections* est fondée à Oxford. Ces recherches, qui se sont particulièrement intéressées à l'origine des musées ainsi qu'à leurs orientations futures, ont permis d'écrire l'histoire des collections privées et publiques.

<sup>20</sup> Pour plus de détails sur les formes que prend la collection au XX<sup>e</sup> siècle, voir Paul Martin et Susan M. Pearce (dir. publ.), *The collector's voice : critical readings in the practice of collecting. Vol. 4 : Contemporary voices*, Aldershot (Royaume-Uni), Ashgate, Coll. « Perspectives on collecting », 2000-2002.

<sup>21</sup> Dans la troisième partie de cette introduction, Arendt mentionne que la collection est la passion centrale chez Benjamin. Elle remarque que cela a commencé par ce que le philosophe a lui-même qualifié de « bibliomania » (en faisant référence à son impressionnante collection de livres) et qu'il s'est rapidement mis à collectionner les citations et les fragments de textes : collectionneur dans la vie, c'est à l'image de sa collection qu'il a souhaité construire son œuvre. Hannah Arendt (dir. publ.), « Introduction », dans *Illuminations*, Coll. « Schocken paperbacks on literature, poetry and criticism », New York, Schocken Books, p. 1-55.

Ce n'est toutefois qu'au cours des années 2000 que la communauté scientifique a porté un regard sur les manifestations de l'esprit de collection dans la littérature occidentale. En 2001, un colloque s'est tenu à Paris ; sous l'intitulé « Culture : collections, compilations au temps de la Renaissance », ce colloque s'est interrogé sur l'alliance du monde des livres et de l'expérience à cette époque où les collections d'objets et les collections textuelles se multipliaient simultanément<sup>22</sup>. La même année, un numéro de la revue *Romantisme* a été consacré à l'analyse de la pratique de la collection au XIX<sup>e</sup> siècle ainsi qu'à ses diverses manifestations dans la littérature. Deux ans plus tard, Dominique Pety a publié une thèse intitulée *Les Goncourt et la collection : de l'objet d'art à l'art d'écrire*. À la lumière de ces quelques études parues depuis le début du XXI<sup>e</sup> siècle, nous savons mieux comment les structures intellectuelles qui informent la collection se sont retrouvées dans la littérature de la Renaissance et du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>23</sup> ; la littérature du siècle dernier, toutefois, a été peu étudiée dans cette perspective. Pourtant, comme l'ont signalé Paul Martin et Susan M. Pearce :

During the second half of the twentieth century there has been a distinct tendency for novelists to take the conscious decision to appropriate collecting practice as the frame for the emerging narrative. [...] An important group of novels use the idea of the museum, as the object world's prime repository of catalogue and classification, as a mode of exploring the nature of meaning<sup>24</sup>.

En démontrant en quoi l'œuvre de Calvino est tributaire de l'esprit de collection sur les plans thématique, esthétique et éthique, ce mémoire souhaite contribuer à la réflexion entreprise depuis peu sur les manifestations de l'esprit de la collection dans la littérature du XX<sup>e</sup> siècle<sup>25</sup>. Sa visée générale consiste à étudier la portée esthétique et ontologique de

<sup>22</sup> Les actes de ce colloque ont été publiés quatre ans plus tard. M.T. Jones-Davies (dir. publ.), *op. cit.*, 268 p.

<sup>23</sup> Le Laboratoire de Médiévisité Occidentale de Paris (LAMOP) s'apprête à jeter un tel éclairage sur la littérature médiévale : un colloque intitulé « Les regroupements textuels au Moyen Âge. Exploitation, fonctionnalités et logiques de rassemblement entre collection manuscrite et archive » s'est tenu les 20 et 21 mars 2008 à Paris tandis que les études réunies par S. Gioanni et B. Grévin sous le titre *La transmission des collections textuelles d'origine latine et non latine en Occident de l'Antiquité tardive au bas Moyen Âge (VI<sup>e</sup> – début XIV<sup>e</sup> siècle)* sont présentement sous presse aux éditions de l'École française de Rome. Le programme de ce colloque et l'annonce de cette publication sont disponibles à cette adresse : <http://lamop.univ-paris1.fr/W3/Logiquesdeformation.pdf>

<sup>24</sup> Paul Martin et Susan M. Pearce (dir. publ.), *op. cit.*, p. xviii-xix.

<sup>25</sup> À partir des années 1960, nombreux sont les écrivains qui ont abordé la thématique de la collection dans une ou plusieurs de leurs publications. Si le nom de Georges Perec s'impose d'emblée (*Les choses*, 1965, *La vie mode d'emploi* et *Je me souviens*, 1978, *Un cabinet d'amateur*, 1979, et *Penser/classer*, 1985), plusieurs autres auteurs

l'esprit de collection dans trois livres de Calvino : *Les villes invisibles*, *Palomar* et *Collection de sable*. Le premier chapitre permettra de démontrer qu'en valorisant l'unique et le singulier tout en étant nécessairement sériels et pluriels, les recueils de Calvino empruntent leur forme et leur thématique à la collection ; poétique de la sérialité, écriture de la liste, multiplication des dispositifs d'emboîtement et exigence de classement sont autant de signes de cette littérature du recensement qui seront étudiés. Ce premier chapitre sera aussi l'occasion de montrer que la collection, en tant que mode d'appropriation du savoir, constitue pour Italo Calvino une composante du champ épistémologique. Le deuxième chapitre, quant à lui, abordera la dimension éthique de la collection qui s'ouvre chez Calvino sur les questions conjointes du souvenir, de la mémoire et de la « récollection ». Ce chapitre permettra d'éprouver avec l'auteur les limites de son projet et de se poser, avec lui, la question suivante : est-il vraiment possible de collectionner le sable ? S'il peut effectivement être recueilli, il reste qu'une interrogation subsiste : le sable totalise-t-il vraiment la mémoire qu'il tente de préserver et, éventuellement, de ranimer ?

---

méritent aussi d'être cités: John Fowles (*The Collector*, 1963), Yuri Dombrovsky (*The Keeper of Antiquities*, 1968), Brian Moore (*The Great Victorian Collection*, 1975), Judith Krantz (*Scruples*, 1978) Umberto Eco (*Il nome della rosa*, 1980 et *Il pendolo di Foucault*, 1988), Bruce Chatwin (*Utz*, 1988), Pascal Quignard (*Les escaliers de Chambord*, 1989), Susan Sontag (*The Volcano Lover*, 1992), A.S. Byatt (*Morpho Eugenia*, 1992), Tibor Fisher (*The Collector Collector*, 1997), Jonathan Safran Foer (*Everything is illuminated*, 2002), David Foenkinos (*Le potentiel érotique de ma femme*, 2004), Henri Cueco (*Le collectionneur de collections*, 2005) et Antoine Laurain (*Ailleurs si j'y suis*, 2007). Il va sans dire que cette liste n'est pas exhaustive.



## CHAPITRE I

### FORMES DE L'ÉCRITURE DE LA COLLECTION CHEZ ITALO CALVINO

L'analyse thématique et formelle de l'œuvre d'Italo Calvino permet de prendre la mesure de la double influence qu'exerce sur elle l'esprit de collection. Dans ce premier chapitre, cette analyse procèdera par étapes successives ; un premier regard surplombera d'abord l'œuvre dans sa totalité : une tripartition permettra alors de mettre au jour les phases qui, progressivement, ont amené Calvino à se détacher de la double contrainte du roman néoréaliste pour développer une « écriture de la collection ». Un second regard se portera ensuite sur *Les villes invisibles*, *Palomar* et *Collection de sable* : l'exploration de ces trois « labyrinthes » permettra d'étudier plus en détail quelques-unes des manifestations particulières de cette écriture. Au terme de ces deux étapes préliminaires, un troisième regard s'attardera enfin à dénombrer les similitudes qui existent entre l'écriture de la collection, l'encyclopédie et le cabinet de curiosités chez Italo Calvino ; l'analyse des lignes parallèles que dessineront ces rapprochements permettra d'identifier quelques-unes des motivations qui justifient le recours à cette forme singulière.

#### 1.1 UNE PÉRIODISATION EN TROIS TEMPS

La production littéraire d'Italo Calvino s'étale sur quarante ans, de l'immédiat après-guerre jusqu'à sa mort, en 1985. Partie d'une forme close, son œuvre éclate graduellement dans une multiplicité de formes brèves et, de l'unitaire au multiple, adopte progressivement les traits formels de la collection. La trajectoire que dessinent les grandes étapes de ce parcours<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Le parcours chronologique qui suit n'a aucune prétention à l'exhaustivité ; s'y opposent en effet la très grande variété de styles, de formes et de contenus qui caractérise la production littéraire d'Italo Calvino ainsi que le grand

permet de répartir l'ensemble de sa production en trois types de pratiques littéraires : le roman néoréaliste, les cycles romanesques et l'écriture sérielle<sup>2</sup>. Bien qu'elle recouvre dans une certaine mesure une succession chronologique, cette tripartition n'est pas totalement exempte de chevauchements.

### 1.1.1 Le roman néoréaliste

C'est sous le signe de l'engagement qu'Italo Calvino fait son entrée en littérature ; en 1947, influencé par Cesare Pavese et Elio Vittorini, l'écrivain publie *Le sentier des nids d'araignée*. Ce premier roman contient déjà en germe la mise en cause et l'hybridation des catégories génériques qui caractériseront les œuvres tardives de l'écrivain italien. Parce qu'il abolit ou déplace ses frontières, la notion de genres est en effet peu opérante chez Calvino : toute étiquette générique échoue à définir ou à classer la majorité de ses œuvres<sup>3</sup>. Italo Calvino propose sa propre définition du roman : « un monde d'énergies denses et univoques, de lignes continues, de flèches vectorielles orientées vers une fin<sup>4</sup> ». Or ce sont précisément l'univocité et la continuité du *Sentier des nids d'araignée* qui ont été remises en question par la critique qui a plusieurs fois mis en doute la mention générique de ce premier « roman ». Jean-Paul Manganaro, par exemple, suggère que la globalité exprimée dans ce récit n'est pas

---

nombre de ses publications. Ne seront donc retenues que les œuvres qui semblent être les plus significatives à l'égard de la problématique qui est ici développée. La bibliographie complète des œuvres de fiction de Calvino peut être trouvée dans Martin McLaughlin, *Italo Calvino*. Edinburgh, Edinburgh University Press, Coll. « Writers of Italy », 1998, p. 166-173.

<sup>2</sup> L'évolution des conceptions romanesques d'Italo Calvino a engendré plusieurs typologies chronologiques qui se basent sur des critères qui diffèrent des nôtres mais avec lesquelles des parallèles féconds pourraient néanmoins être établis : Philippe Daros a proposé une périodisation du rapport au monde de l'écrivain en trois phrases successives : un « modèle romanesque en prise avec l'Histoire » (p. 203), un second modèle qui répond « à une conception singulière [...] de la mémoire comme mouvement de traversée d'une multiplicité de strates » (p. 208) et, enfin, le « refus de tout modèle formel » (p. 210). Judith Lindenberg, quant à elle, a suggéré une tripartition fondée sur une distinction entre les genres : romans, nouvelles et essais. Voir Philippe Daros, « L'évolution des conceptions romanesques d'Italo Calvino », dans *Formes et imaginaires du roman*, sous la direction de Jean Bessière, Paris, Champion, coll. « Champion-Varia », 1998, p. 199-212 et Judith Lindenberg, « Italo Calvino et la poétique du fragment », *Esprit*, n° 6, juin 2001, p. 69-80.

<sup>3</sup> Puisque l'étude des genres des œuvres de Calvino n'est pas l'objet de ce mémoire, nous emploierons des termes neutres pour décrire ses « objets textuels » afin d'éviter toute confusion : livres, textes ou « fictions ». (Ce dernier terme, emprunté à la culture anglo-saxonne, est celui qu'emploie Calvino pour parler de ses propres œuvres. Voir Judith Lindenberg, *loc. cit.*, p. 73.)

<sup>4</sup> Italo Calvino, *La machine littérature*, Paris, Seuil, 1984, p. 217. Désormais les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle ML, suivi du folio, et placées entre crochets dans le texte.

l'expression d'une unité totalisante ; en effet, il lit dans *Le sentier des nids d'araignée* les premières manifestations d'une image fondatrice « où la masse, l'ensemble, ce qui est synthèse, est illisible en tant que tel, et ne peut être dit que dans la description de ce dont ça grouille<sup>5</sup> ». Manganaro observe également que les personnages de ce roman « sont identiques dans l'appréciation d'un univers qu'ils saisissent [...] dans sa globalité, à condition que celle-ci se brise et se multiplie dans la pluralité des sensations, des impressions et des réflexions qui la constituent en tant que globalité<sup>6</sup> ». C'est donc la prétention globalisante de ce « roman » qui est ici mise en doute.

Si les romans sont généralement décrits comme des « œuvres de grande dimension qui veulent présenter un tableau d'ensemble d'une époque ou traduire une sorte de vision pleine du monde<sup>7</sup> », *Le sentier des nids d'araignée* et les œuvres subséquentes, au contraire, ne privilégient pas une totalisation de la connaissance globale ou synthétique. Judith Lindenberg affirme que *Le sentier* est « pratiquement exempt de discussions politiques ou, plus généralement, d'une vision totalisante de l'existence propre à ce genre<sup>8</sup> » et conclut qu'en raison de sa structure ce premier livre ne doit pas être considéré comme un roman, mais plutôt comme une longue nouvelle. La structure composite des chapitres du *Sentier* entasse en effet plusieurs histoires sans offrir de véritable linéarité évolutive ; le récit ne progresse pas.

Entre 1947 et 1951, Calvino rédige trois romans supplémentaires qui s'inscrivent dans cette veine, mais n'en publie aucun en volume : *Il bianco veliero*, *I Giovani del Po* et *La collana della regina*. Deux événements signent alors la fin définitive du roman néoréaliste : d'une part, l'abandon de *La collana della regina* qui restera à jamais inachevé et, d'autre part, la publication en revue<sup>9</sup> de *I Giovani del Po*. Écrit en 1951, ce roman, demeuré inédit jusqu'en 1957, est alors présenté par Calvino comme un document sur une direction de

<sup>5</sup> Jean-Paul Manganaro, *Italo Calvino. Romancier et conteur*, Paris, Seuil, Coll. « Les Contemporains », 2000, p. 48.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>7</sup> André Carpentier, *Ruptures : genres de la nouvelle et du fantastique*, Montréal, Le Quartanier, Coll. « Erres Essais », 2007, p. 20.

<sup>8</sup> Judith Lindenberg, *loc. cit.*, p. 73.

<sup>9</sup> Le roman a paru en appendice des numéros 8 à 12 de la revue *Officina* entre janvier 1957 et avril 1958.

travail à laquelle il a renoncé. En abandonnant le roman néoréaliste, Calvino opère donc un double virage : du néoréalisme social et engagé, il passe à cette originale association narrative de fantastique, d'aventure et de comique qui lui est propre et que Barthes appelle la « mécanique du charme<sup>10</sup> » ; du roman unitaire, il passe aux cycles romanesques.

### 1.1.2 Les cycles romanesques

Après 1951, les romans de Calvino ne viennent plus seuls ; ils s'inscrivent dans un cycle. Si cette notion est généralement définie comme « un ensemble d'oeuvres d'art, qui peuvent être d'auteurs et d'époques différentes mais entre lesquels on trouve un certain principe d'unité<sup>11</sup> », chez Calvino, elle désigne des regroupements de publications indépendantes qui ont en commun des sources, des thèmes ou des manières. *Nos ancêtres*, le premier des cycles, est un triptyque qui réunit en 1960 trois courts romans qui avaient été publiés séparément au cours des années 1950 : *Le vicomte pourfendu* (1952), *Le baron perché* (1957) et *Le chevalier inexistant* (1959). Ces trois romans décrivent l'incapacité de l'être humain à adhérer à une totalité et à vivre dans une globalisation ontologique ; en les écrivant, Italo Calvino avait l'intention de « combattre toutes les divisions de l'homme, d'augurer l'homme total<sup>12</sup> ». Dans un texte écrit à l'occasion de la réunion des trois romans en un volume unique, l'écrivain explique que « l'homme contemporain est divisé, mutilé, incomplet, hostile à [lui]-même ; Marx le dit "aliéné", Freud "refoulé" ; un état d'harmonie antique est perdu, on aspire à une nouvelle complétude<sup>13</sup> ». Dans ce triptyque, le fragment est personnifié par les trois personnages éponymes qui, à leur manière, incarnent tous des « modalités partielles d'être au monde<sup>14</sup> ». De ces trois « ancêtres », c'est le vicomte pourfendu qui symbolise le mieux le projet qui fonde le triptyque : rassembler les pièces éparses d'un puzzle à reconstruire, d'une unité à retrouver. Au cours d'une bataille livrée contre les infidèles, la magie d'un singulier

<sup>10</sup> Roland Barthes, « La mécanique du charme », entretien à France Culture (1978), repris dans Italo Calvino, *Le chevalier inexistant*, Paris, Seuil, Coll. « Points », 1987, p. 7-10.

<sup>11</sup> Étienne Souriau, « Série » dans Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. « Quadrige », 2004, p. 537.

<sup>12</sup> Italo Calvino, « La galerie de *Nos Ancêtres* » (préface au triptyque), *Magazine littéraire*, n° 274, janvier 1990, p. 36.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>14</sup> Judith Lindenberg, *loc. cit.*, p. 73.

coup de canon scinde en deux le chevalier génois dont les deux moitiés, étonnamment, survivent : l'une d'elles, se souciant exclusivement du bonheur d'autrui, est purement bonne tandis que la seconde, détruisant tout sur son passage et ne songeant qu'à faire le mal, est totalement mauvaise. Atteinte d'une « furie pourfendeuse », cette cruelle moitié désire que tout soit déchiqueté à son image : « Ce n'est pas moi seul, Pamela, qui suis écartelé et pourfendu, mais toi aussi, nous tous. Et maintenant je sens une fraternité qu'avant, lorsque j'étais entier, je ne connaissais pas. Une fraternité qui me lie à toutes les mutilations, toutes les carences du monde.<sup>15</sup> » Le récit se termine sur la réunification des deux moitiés du vicomte ; comme tous les hommes, il est de nouveau une unité organique et une entité psychique, « un homme entier, ni méchant ni bon, mélange de bonté et de méchanceté » [VP, 121]. La morale que propose l'histoire tend toutefois à assombrir cette heureuse fin en relativisant le constat de cette unité retrouvée : « il ne suffit pas d'un vicomte complet pour que le monde entier soit complet ». [VP, 121-122]

À l'image de la réalité constamment divisée ou séparée qu'ils mettent en scène, la forme qu'adoptent les récits de Calvino se transforme peu à peu. En effet, bien que ce triptyque s'inscrive dans un imaginaire de la trajectoire qui enchaîne les péripéties, il reste que du premier au troisième roman, « la linéarité apparente de la fiction littéraire le cède à des tracés de plus en plus enchevêtrés, "ouvrant" la lecture à des effets de sens multiples<sup>16</sup> ». *Le chevalier inexistant* préfigure les fictions arborescentes des années 1970 ; les segments qui composent le trajet de son personnage principal ne peuvent plus être configurés de façon linéaire.

À ce premier cycle en succède un second : la *Chronique des années 1950*, triptyque qui devait à l'origine rassembler des récits très réalistes : *La spéculation immobilière* (1957), *La journée d'un scrutateur* (1963) de même qu'un troisième récit que Calvino n'aura finalement jamais écrit. Ce triptyque avorté devait mêler à l'expérience personnelle des passages de réflexion sous forme de discours intérieur dans un genre qui s'approchait de l'essai. En

<sup>15</sup> Italo Calvino, *Le vicomte pourfendu*, Paris, Albin Michel, 1955, p. 89. Désormais les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle VP, suivi du folio, et placées entre crochets dans le texte.

<sup>16</sup> Philippe Daros, *Italo Calvino. Le voyageur dans la carte*, Paris, Hachette, Coll. « Portraits littéraires », 1994, p. 22-23.

publiant les deux premiers récits en volume en 1963, Calvino signe l'abandon du projet de triptyque, mais aussi de l'ambition synthétique qui l'avait motivé jusqu'alors. L'expérience de *I giovani del Po* se répète : alors que la publication de ce dernier annonçait la fin du roman néoréaliste, la publication conjointe de ces deux récits annonce la fin des cycles romanesques ; pour Calvino, il apparaît désormais impossible de compléter un cycle ou de dresser un tableau. Avec « L'antithèse ouvrière » (1964), l'écrivain propose ce qu'il désignera plus tard comme étant sa « dernière tentative de composer les éléments les plus disparates en un dessein unitaire et harmonieux<sup>17</sup> ». Il explique : « À partir de là, je ne peux plus me dissimuler la disproportion entre la complexité du monde et mes moyens d'interprétation : c'est pourquoi [...] je ne tente plus de synthèses qui se veulent exhaustives.<sup>18</sup> » Ce renoncement s'accompagne d'un autre infléchissement, amorcé depuis quelques années, mais qui, de livre en livre, s'affirme toujours un peu plus. En effet, après avoir quitté le Parti communiste italien, en 1957, Calvino amorce une transformation décisive de son œuvre ; autrefois motivée par l'ambition de construire des modèles idéologiques, son œuvre se justifie désormais par un goût des modèles anthropologiques et formels ; il mise alors sur un processus de création sériel pour atteindre ce but.

### 1.1.3 Les séries

Après avoir abandonné les cycles romanesques, c'est aux séries que se consacre désormais l'écrivain. Selon une définition classique et générale, « la série se caractérise par une suite d'épisodes centrés sur un personnage, diffusés périodiquement, où chacun de ces épisodes forme un récit complet<sup>19</sup> ». Chez Calvino, le premier personnage qui donne naissance à une telle série est Marcovaldo. Le recueil qui porte son nom rassemble vingt textes brefs écrits entre 1952 et 1963, l'année de publication du recueil ; ces récits mettent tous en scène le même protagoniste autour d'un thème commun ; la ville aliénante. Avec *Marcovaldo*,

<sup>17</sup> Italo Calvino, « L'antithèse ouvrière » dans *Défis aux labyrinthes : textes et lectures critiques, tome 1*, Paris, Seuil, Coll. « Bibliothèque Calvino », 2003, p. 120. Désormais les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle DAL, suivi du folio, et placées entre crochets dans le texte.

<sup>18</sup> Italo Calvino, « Appendice : sotto quella pietra », traduit et cité par Judith Lindenberg, *loc. cit.*, p. 75.

<sup>19</sup> René Audet, *Des textes à l'œuvre. La lecture du recueil de nouvelles*, Québec, Éditions Nota bene, Coll. « Études », 2000, p. 87.

Calvino adopte une manière où domine le principe cumulatif. La succession des récits à l'intérieur du recueil, en effet, est déterminée par l'ordre logique de l'enchaînement des saisons sur une période de cinq ans ; circulaire, la série pourrait durer à l'infini. Les séries de Calvino, toutefois, ne reposent pas toutes sur l'intégration d'un personnage commun ; certaines partagent plutôt un thème ou une manière. Calvino a ainsi produit des séries qui reposent sur des « exercices de mémoire<sup>20</sup> », des nouvelles dédiées aux cinq sens<sup>21</sup>, des histoires d'amour dans lesquelles « un couple ne se rencontre pas<sup>22</sup> », des débuts de romans qui doivent rendre compte de « toute la narration contemporaine<sup>23</sup> », etc. Au cours d'un entretien accordé à Maria Corti, Calvino a par ailleurs donné quelques indications à propos de cette méthode d'écriture sérielle :

il peut arriver que je continue à concevoir pendant des années d'autres textes à ajouter à ceux que j'ai déjà écrits, même si je suis en train de m'occuper de tout autre chose ; car je ne considère pas qu'une œuvre est achevée tant que je ne lui ai pas donné un sens et une structure que je puisse considérer définitive<sup>24</sup>.

La série qui exemplifie le plus justement cette déclaration est aussi la plus connue et la plus typique de celles qu'a produites par Calvino : les « cosmicomics ». Genre inventé par Calvino, un cosmicomic est un récit qui prend pour point de départ une hypothèse scientifique (certaines avaient d'ailleurs été infirmées) : par exemple, autrefois la lune était très proche de la terre, il faut environ deux cents millions d'années pour que le soleil

<sup>20</sup> *La route de San Giovanni*, recueil posthume (1990), rassemble cinq d'entre eux. Italo Calvino, *La route de San Giovanni*, Paris, Seuil, Coll. « Points », 1991, 174 p. Désormais les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle RSG, suivi du folio, et placées entre crochets dans le texte.

<sup>21</sup> Calvino n'aura eu le temps que d'écrire trois des cinq nouvelles initialement prévues : « Le nom, le nez » (1971, sur l'odorat), « Sous le soleil jaguar » (1981, sur le goût) et « Un roi à l'écoute » (1984, sur l'ouïe). Elles ont été réunies de façon posthume (1986) sous le titre *Sous le soleil jaguar*. Italo Calvino, *Sous le soleil jaguar*, Paris, Seuil, Coll. « Points », 1990, 85 p. Désormais les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle SLSJ, suivi du folio, et placées entre crochets dans le texte.

<sup>22</sup> Ces nouvelles, recueillies sous le titre « Gli amori difficili » (« Les amours difficiles ») dans *I racconti* en 1968, ont fait l'objet d'une publication indépendante en français sous le titre *Aventures*. Italo Calvino, *Aventures*, Paris, Seuil, 1964, 201 p.

<sup>23</sup> C'est le projet de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* : les dix incipits dont est composé ce roman devaient correspondre aux « dix tendances du roman contemporain » mais aussi à dix attitudes particulières de l'individu face au monde. Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Paris, Seuil, Coll. « Points », 1995, 286 p. Désormais les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle SPUN, suivi du folio, et placées entre crochets dans le texte.

<sup>24</sup> Italo Calvino, « La formation d'un écrivain », *Magazine littéraire*, n° 274, janvier 1990, p. 19-20.



accomplisse une révolution complète de la galaxie, toute la matière de l'univers a autrefois été concentrée en un seul point, une galaxie s'éloigne de la nôtre d'autant plus rapidement qu'elle est plus lointaine... Le très ludique Qfwfq, personnage récurrent de cette série, est le principe organisateur qui permet de connecter et d'organiser des réalités discontinues qui appartiennent à tous les temps et à tous les espaces : l'entité indéterminée, qui existe depuis toujours et qui ne mourra sans doute jamais, a emprunté toutes les formes possibles de l'évolution : particule, molécule, mollusque, amphibien, dinosaure, homme... L'écriture des « cosmicomics » s'étend sur une période de vingt ans : le premier, « Quanto scommettiamo » (« Combien parions-nous ? »), a été écrit en 1964 alors que le dernier, « L'implosione » (1984), est la toute dernière oeuvre que Calvino ait écrite. Au cours de ces vingt années, les « cosmicomics » ont connu quatre publications en volumes : *Le Cosmicomiche* (1965), *Ti con zero* (1967), *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche* (1968) et *Cosmicomiche vecchie e nuove* (1984)<sup>25</sup>. Alors que les deux premiers recueils réunissaient des récits jusqu'alors dispersés<sup>26</sup>, les deux derniers relèvent surtout d'un travail de réagencement ; à quelques inédits s'ajoute une sélection de récits extraits des premières publications. *La memoria del mondo*, par exemple, compile vingt textes qu'elle répartit en cinq catégories thématiques : récits sur la lune, sur la terre, sur le soleil et les galaxies, sur l'évolution et sur le temps et l'espace. Parce que de nouveaux récits accroissent perpétuellement les séries et que leur publication en volume n'est jamais définitive, l'oeuvre n'est en aucun cas considérée comme achevée.

Nombreux sont les recueils de Calvino qui, à l'instar des « cosmicomics », ont connu des péripéties éditoriales particulièrement mouvementées. *Le corbeau vient le dernier*, par exemple, a connu trois éditions successives en 1949, 1958 et 1969. N'ayant jamais été réécrites, les nouvelles de ce recueil n'ont été que redistribuées par l'auteur. Par trois fois, Calvino a retranché ou ajouté des nouvelles à la sélection originale en répondant à un désir de classement toujours plus affirmé. Dans la première édition, les récits étaient agencés par affinités, mais sans former de groupes distincts ; dans la seconde, une architecture plus

<sup>25</sup> En français, seuls les deux premiers volumes ont été traduits en français : ils ont donné naissance à *Cosmicomics* (1968) et *Temps zéro* (1970). Italo Calvino, *Cosmicomics*, Paris, Seuil, 1968, 154 p. et *Temps zéro*, Paris, Seuil, Coll. « Points », 1970, 151 p. Désormais les références à ce dernier ouvrage seront indiquées par le sigle TZ, suivi du folio, et placées entre crochets dans le texte.

<sup>26</sup> La plupart d'entre eux avaient connu une première publication en revue.



élaborée régissait l'ordonnancement des textes ; dans la troisième, la matière est divisée en trois parties de manière à mettre en évidence les trois axes thématiques du travail de Calvino au cours de ces années-là : « le récit de la Résistance (ou du moins de guerre et de violence) », « le récit picaresque de l'après-guerre » et l'« élaboration personnelle d'une littérature de la mémoire<sup>27</sup> ». Pour cette dernière édition, Calvino a éliminé cinq nouvelles jugées « hors style<sup>28</sup> » et leur a substitué des nouvelles qui, bien qu'ayant été écrites plus tard, appartiennent encore à ce que l'écrivain juge être son « ancienne manière »<sup>29</sup>. La sélection, dans ce cas précis, repose donc moins sur des critères qualitatifs que sur la volonté de l'auteur de mettre l'accent sur la totalité, le style et le maniérisme d'une époque. Trois fois pensés autrement, la sélection et l'ordonnancement de ces nouvelles n'ont jamais été considérés définitifs par leur auteur.

La redistribution de fragments textuels préexistants s'affirme peu à peu comme l'un des moteurs principaux du processus de création de Calvino : elle vise à rassembler les textes dispersés – qu'ils soient ou non inédits – qui partagent entre eux des similitudes de même qu'à leur donner asile dans un lieu spécifique. Si ce genre de publications suppose généralement la volonté de clore une activité éditoriale, de tourner définitivement une page, voire de déposer un bilan, chez Calvino celui-ci n'est jamais que partiel et temporaire. Le cas d'*Una pietra sopra* est à cet égard exemplaire : en 1980, Calvino entreprend de rassembler ses interventions critiques les plus importantes sous ce titre hautement significatif mais difficilement traduisible. En italien, l'expression consacrée *mettere una pietra sopra* signifie littéralement « mettre une pierre sur le dessus » et, au sens figuré, « mettre un point final », « terminer un chantier ». Dans un appendice au recueil, Italo Calvino précise que la « pierre » qu'il dépose sur ses œuvres antérieures n'est rien de plus qu'un presse-papiers. Si un bilan est effectivement proposé, il n'est jamais que provisoire ; l'affaire n'est jamais close, la boucle

<sup>27</sup> Voir Italo Calvino, « Note à l'édition de 1969 » ; la traduction française est disponible dans *Italo Calvino. Romans, nouvelles et autres récits tome I*, Paris, Seuil, Coll. « Bibliothèque Calvino », 2006, p. 825. Désormais les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle RNAR, suivi du folio, et placées entre crochets dans le texte.

<sup>28</sup> Ont été éliminées trois nouvelles de 1945 jugées trop émotives (« Angoisse à la caserne », « La même chose que le sang » et « Attente de la mort dans un hôtel ») et deux nouvelles de 1946 (« L'aube sur les branches nues » et « De père en fils ») qui affectaient une trop grande tendance au régionalisme naturaliste rural.

<sup>29</sup> Ont été ajoutées quatre nouvelles – « Un lit de passage » (1949), « Gros poissons, petits poissons » (1950), « Un beau jeu ne dure pas » (1952), « Village suspect » (1953) – et « Vas-y c'est bon », le fragment d'un roman avorté de 1947.

jamais bouclée. Le discours théorique qui parcourt l'œuvre de même que la réflexion qui la porte se poursuivent au-delà de la publication : les séries de Calvino n'ont pas de fin car elles « excluent toute intention d'une reprise synthétique les subsumant<sup>30</sup> ».

Le travail de la série redéfinit l'œuvre de Calvino en lui ouvrant deux voies parallèles : la compilation d'œuvres antérieures et un processus d'écriture combinatoire. Sous l'influence du poststructuralisme français et de l'Oulipo<sup>31</sup>, l'œuvre de Calvino emprunte un tournant formel dans les années 1970 ; c'est autrement qu'elle manifestera dès lors sa volonté de demeurer inachevée. Placés sous le signe de la discontinuité, *Le château des destins croisés* (1969), *Les villes invisibles* (1972) et *Si par une nuit d'hiver un voyageur* (1979) sont « structurellement voués à accumuler, à moduler, à combiner<sup>32</sup> » ; dans ces trois cas, « la série, virtuellement infinie, est prise dans le cadre rigoureux de la combinatoire<sup>33</sup> ». Dans *Le château des destins croisés*, des convives égarés à travers le dédale d'une mystérieuse forêt trouvent refuge à l'intérieur d'un château. Tous muets, ils ne disposent que d'un jeu de tarots pour communiquer entre eux ; les histoires de chacun s'entrecroisent alors dans la juxtaposition syntagmatique des cartes sur le plan de la table. *Les villes invisibles* forment quant à elles un atlas imaginaire de cités rêvées par Marco Polo ; à la recherche d'une ville « discontinue dans l'espace et dans le temps<sup>34</sup> », le Vénitien se livre à un jeu combinatoire complexe<sup>35</sup>. Constitué de dix incipit, *Si par une nuit d'hiver un voyageur* met en scène un personnage de lecteur tourmenté par des lectures toujours commencées et jamais achevées et à la poursuite desquelles des erreurs de reliure, le suicide d'un auteur, la vigilance d'une censure exotique et bien d'autres ennuis encore portent atteinte. Dans « Comment j'ai écrit un de mes livres », Calvino révèle le secret du processus combinatoire qui lui a servi à élaborer

<sup>30</sup> Étienne Souriau, « Série » dans Étienne Souriau, *op. cit.*, p. 1288.

<sup>31</sup> Le penchant de Calvino pour les structures et les contraintes l'ont amené à devenir membre de l'Oulipo. L'Ouvroir de littérature potentielle voit le jour à Paris en septembre 1960 ; Calvino s'y fait introduire en 1973 par Raymond Queneau dont il vient de traduire *Les fleurs bleues*. D'abord nommé « correspondant étranger », il devient membre de plein exercice en 1980. Sa collaboration la plus remarquée à l'Ouvroir a été la publication de l'essai « Comment j'ai écrit un de mes livres » (Bibliothèque oulipienne n°20, 1983) dans lequel l'écrivain présente l'organisation de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* sous la forme « d'une boule de neige fondante » de carrés sémiotiques à la Greimas.

<sup>32</sup> Italo Calvino, *Leçons américaines*, Paris, Seuil, Coll. « Points », 2001, p. 189. Désormais les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle LA, suivi du folio, et placées entre crochets dans le texte.

<sup>33</sup> Jean-Paul Manganaro, *op. cit.*, p. 125.

<sup>34</sup> Italo Calvino, *Les villes invisibles*, Paris, Seuil, Coll. « Points », 1996, p. 188. Désormais les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle VI, suivi du folio, et placées entre crochets dans le texte.

<sup>35</sup> Son fonctionnement fera, plus loin, l'objet d'un commentaire.

ce dernier roman : chacun des chapitres a été construit à partir d'un certain nombre de relations entre quatre termes préalablement définis. Ce que démontrent ces trois romans, c'est qu'à l'accumulation pure se substitue « la recherche d'une mise en forme géométrale<sup>36</sup> » ; les séries de Calvino ne font plus qu'additionner les termes qu'elles rassemblent, elles s'inscrivent dans des structures potentielles au sein desquelles s'installe un effet de faisceau qui multiplie les liens logiques entre ces termes. Ces structures sont désormais essentielles : si les « aventures » et les « cosmicomics » conservaient une certaine autonomie malgré leur inscription dans une série, les histoires du *Château*, *Les villes invisibles* et les incipits de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* ne sont plus autonomes ; ces trois types d'entités n'ont de sens que dans le projet global auquel ils participent.

La périodisation de l'œuvre de Calvino en trois blocs (roman néoréaliste, cycles romanesques et séries) permet de mettre en lumière son parcours vers ce qu'il est justifié d'appeler « une écriture de la collection ». L'œuvre, qui empruntait initialement une forme unitaire, refuse progressivement d'être synthétique, univoque, linéaire et continue. Les séries témoignent du désir de Calvino de reconstruire autrement l'unité ; elles empruntent donc deux directions : les textes sont compilés selon des critères de ressemblance ou alors ils s'inscrivent dans une structure dynamique qui multiplie les liens entre les termes. C'est entre ces deux manières que se positionnent *Les villes invisibles*, *Palomar* et *Collection de sable*. Cette brève trajectoire ayant permis de comprendre par quel chemin Calvino en est arrivé à pratiquer une écriture de la collection, il reste maintenant à en identifier les caractéristiques : c'est ce que permettra l'analyse plus attentive du corpus.

## 1.2 ANALYSE DU CORPUS

### 1.2.1 *Les villes invisibles*

*Les villes invisibles* sont un ensemble de récits de voyage livrés par le marchand vénitien Marco Polo à Kublai Khan, l'empereur des Tartares. Si la trame narrative du récit se résume

---

<sup>36</sup> Philippe Daros, *Italo Calvino, op. cit.*, p. 63.

aisément en une seule phrase, l'organisation tabulaire du livre mérite quant à elle d'être étudiée plus en détail. *Les villes invisibles* comptent neuf chapitres qui sont tous précédés et suivis des réflexions que s'échangent Polo et le Khan ; chaque chapitre se compose de cinq textes brefs, à l'exception du premier et du dernier qui en comptent chacun dix. Ce sont donc cinquante-cinq villes qui sont décrites et cataloguées sous onze rubriques qui alternent et s'entrelacent suivant un système régulier qui s'inspire de la méthode mathématique de l'exhaustion<sup>37</sup> : « Les villes et la mémoire », « Les villes et le désir », « Les villes et les signes », « Les villes effilées », « Les villes et les échanges », « Les villes et le regard », « Les villes et le nom », « Les villes et les morts », « Les villes et le ciel », « Les villes continues » et « Les villes cachées ». La règle du jeu inventé par Calvino impose que chaque chapitre introduise une nouvelle rubrique et en termine une autre et que « l'ordre dans lequel les [...] rubriques se suivent est tel qu'à la fin de celle commencée en premier correspond l'ouverture de la cinquième, puis à la fin de la deuxième intervient le commencement de la sixième et ainsi de suite<sup>38</sup> ».

La répartition des villes selon ces rubriques révèle une forte exigence de classement alors que le nombre des textes confirme le grand intérêt de Calvino pour la récurrence sérielle. Dans sa préface, l'écrivain fournit par ailleurs quelques indications au sujet du processus de création sériel qui a donné naissance à ce livre (ainsi qu'à plusieurs autres) :

Quand j'écris, je travaille par séries : j'ai plusieurs chemises où je glisse les pages qu'il m'arrive d'écrire, selon les idées qui me passent par la tête, ou même de simples notes pour des choses que je voudrais écrire. [...] Quand une chemise commence à se remplir, je me mets à penser au livre que je peux en tirer. [VI (préface), I]

Cette préface révèle par ailleurs que c'est sur la base du matériel accumulé dans une chemise réservée aux « villes imaginaires en dehors de l'espace et du temps » que l'auteur italien a cherché à donner la meilleure structure possible à son livre. Bien qu'une seule édition des

<sup>37</sup> Claudio Milanini, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, Milano, Garzanti, 1990, p. 134.

<sup>38</sup> Aurore Frasson-Marin, « Structure, signes et images dans *Les villes invisibles* d'Italo Calvino », *Revue des études italiennes*, n° 23, 1977, p. 25.

*Villes invisibles* ait été publiée, les textes que contient le livre n'en ont pas moins été redistribués à de nombreuses reprises avant leur publication définitive en recueil ; au fil du processus d'écriture, de nouvelles séries sont apparues alors que d'autres ont disparu. Une série intitulée « Les villes et la forme », par exemple, a été dissoute après que ce titre se soit révélé trop général ; les textes qu'elle contenait ont fini par être répartis dans d'autres séries ; « Les villes doubles » ont connu le même destin. Un groupe de villes abstraites et aériennes qui n'entraient dans aucune catégorie a quant à lui fini par donner naissance à une série nommée « Les villes effilées » ; « Les villes et le regard » et « Les villes et les échanges » sont quant à eux deux groupes créés pour accueillir des textes qui avaient préalablement été classés dans d'autres catégories. Enfin, certaines séries, qui n'avaient pas été prévues au départ, ont été ajoutées quand Calvino a trouvé la forme et le sens qu'il voulait donner à son livre ; c'est le cas des « Villes continues » et des « Villes cachées ». Ces exemples démontrent que l'écriture sérielle, chez Calvino, fonctionne dans les deux sens : les textes génèrent des séries et les séries engendrent des textes.

En plus de reposer sur une structure minutieusement élaborée, *Les villes invisibles* sont pour Calvino l'occasion de développer un thème qui avait été précédemment annoncé dans l'œuvre et qui sera exploité dans tous les livres qui suivront : les rapports qui unissent l'infiniment petit et l'infiniment grand<sup>39</sup>. Dans l'univers de Polo et de Kublai, l'empire est la forme que prend la totalité ; c'est le nouvel avatar de l'immensité. L'empereur et le Vénitien cherchent ensemble le moyen d'organiser en système la « débâcle sans fin ni forme » [VI, 10] qu'il représente : « In fact, one way of reading *Invisible cities* is an obsessive array of minimal units being used to make sense of flux<sup>40</sup>. » Dans un premier temps, ces unités ce sont les villes elles-mêmes, qui quadrillent et fragmentent l'empire en cinquante-cinq parties ; ce sont ensuite les listes, qui émaillent les descriptions de chacune de ces villes qu'elles

<sup>39</sup> Ce thème trouve son origine dans *La fourmi argentine* (1952) et *Le nuage de smog* (1958), deux « longues nouvelles » qui mettent en évidence les rapports qui unissent ces deux échelles. *La fourmi argentine*, en effet, trouve sa conclusion sur la tension qui oppose ces deux pôles alors que le narrateur s'arrête pour observer une vaste étendue d'eau et le poudroiement infini des grains de sable qui reposent en son fond. La situation est plus évidente encore dans *Le nuage de smog* ; obsédé par les miettes mais habitant une ville qui est envahie par la poussière, le protagoniste navigue « dans un monde où la forme, la définition même de la forme, devient de plus en plus vague, débouchant dans l'uniforme, puis dans l'informe. » Jean-Paul Manganaro, *op. cit.*, p. 102.

<sup>40</sup> Kathryn Hume, *Calvino's Fictions: Cogito and Cosmos*, Oxford et Toronto, Oxford University Press et Clarendon Press, p. 134-135.



morcellent à leur tour en une multitude d'éléments ; c'est enfin l'« informe poussière » [VI, 160] résultant du lent effritement de l'empire qui représente les plus petites unités visibles à l'œil nu. La subdivision graduelle qui articule ces trois niveaux de fragmentation illustre bien l'incessant et « pulvérulent<sup>41</sup> » processus de désagrégation du monde que décrivent *Les villes invisibles* ; sur le plan stylistique, une poétique de la liste rend compte de ce constat d'émiettement. La mission de Marco Polo consiste à « énumérer ce qu'il y a de plus important dans chaque province et chaque ville : monuments, marchés, coutumes, faune et flore » [VI, 50] ; de longues énumérations prolifèrent donc dans le livre et prolongent indéfiniment les phrases. L'absence systématique du « et » de relance en clause énumérative tend à démontrer que les listes que dresse le marchand vénitien ne sont pas exhaustives et qu'elles pourraient éventuellement être continuées ; en préférant la juxtaposition à la coordination, les énumérations de Calvino manifestent une volonté d'épuisement qui souhaite étendre la liste à tous les possibles. Parce qu'elle pourrait potentiellement accueillir des termes supplémentaires à l'infini, l'énumération signale chez Calvino un impossible parachèvement. La structure énumérative du livre engendre un vertige de l'accumulation et un effet de surcharge qui témoignent de sa volonté de répertorier toutes les composantes du réel. Bien qu'il aspire à la complétude, Calvino sait néanmoins que les taxinomies et les inventaires sont voués à l'imperfection et à l'inachèvement ; c'est « dans le "Et coetera" que se lit l'essentiel [de son] projet d'écriture, puisque tout dire n'est évidemment pas possible<sup>42</sup> ».

La poétique de la liste qui structure *Les villes invisibles* se manifeste aussi par une tentative d'épuisement de ses possibles narratifs. Parce qu'il arrive que ceux-ci se multiplient indéfiniment à l'intérieur du récit, le canevas diégétique général du livre ne peut jamais être considéré comme certain. En effet, la trame narrative de base est plusieurs fois remise en cause au fil des pages : le Vénitien et l'empereur se demandent s'ils ne sont pas que deux misérables surnommés Kublai Khan et Marco Polo, si ce n'est pas uniquement l'ivresse qui

---

<sup>41</sup> Emprunté au vocabulaire technique, le terme « pulvérulence » signifie « réduction en poudre d'un solide » ou « état de ce qui est en poudre. » Le terme « pulvérulent » est traduit de l'adjectif italien « pulviscolo » qui lui-même dérive du substantif « polvere » ; ce dernier terme, dont la récurrence n'est pas exclusive aux *Villes invisibles*, désigne à la fois la poudre et la poussière. En français, il est presque systématiquement traduit par « poussière ».

<sup>42</sup> Philippe Daros, *Italo Calvino, op. cit.*, p. 65.

leur donne l'illusion de voir resplendir autour d'eux tous les trésors de l'Orient, s'ils ne sont pas simplement en train de rêver l'un à l'autre... Aussi incertains sont les voyages de Polo, dont l'authenticité est questionnée par le Khan lui-même : « Je me demande quand tu as pu visiter tous les pays que tu me décris. Il me semble à moi que tu n'as jamais bougé de ce jardin. » [VI, p. 121]. À plus petite échelle, de longues énumérations inventorient les multiples embranchements que pourrait emprunter la fiction :

À ce moment, Kublai Khan l'interrompait ou bien il imaginait de l'interrompre, ou encore Marco Polo imaginait qu'il était interrompu, par une question du genre :

- Est-ce que tu avances toujours avec la tête tournée en arrière ?
- Ou bien :
- Ce que tu vois est-il toujours derrière toi ?
- Ou mieux :
- Ton voyage se déroule-t-il seulement dans le passé ? [VI, 36]

Confronté à cette extraordinaire abondance de possibles, le Grand Khan cherche un modèle qui serait susceptible de les organiser. Bien que son empire soit « une débâcle sans fin ni forme », il semble parfois à l'empereur qu'il soit « sur le point de découvrir un système cohérent et harmonieux existant sous l'infinité des difformités et disharmonies ». [VI, 142] Le modèle que recherche le Khan relève d'une logique métonymique ; Kublai, en effet, a l'habitude de ramener le particulier au général, le microcosme au macrocosme, les villes à son empire. Quand Marco Polo, ignorant des langues de l'Orient, se sert d'un jeu d'échecs pour mimer ses aventures à Kublai, ce dernier remarque que certaines pièces impliquent ou excluent le voisinage d'autres pièces et qu'elles se déplacent selon certaines lignes. L'empereur en tire cette conclusion : « si chaque ville est comme une partie d'échecs, le jour où j'arriverai à en connaître les règles je posséderai enfin mon empire, même si je ne réussis jamais à connaître toutes les villes qu'il contient. » [VI, 141] Convaincu qu'il lui suffirait d'identifier tous les emblèmes des villes pour connaître son empire, l'empereur entreprend une quête qui se déroule en deux temps : il lui faut d'abord acquérir les emblèmes « qu'on ne peut les ayant vus une fois oublier ni confondre » [VI, 30], puis il lui faut comprendre les lois qui organisent leurs rapports.

En ce sens, la quête du Grand Khan n'est pas très éloignée de la recherche formelle qui préoccupe Calvino ; l'une et l'autre, en effet, réduisent le monde à un nombre limité et maîtrisable d'emblèmes qui doivent ensuite d'inscrire dans un système qui pourrait les ordonner. Calvino pense en effet que

pour voir une ville [...] il faut savoir simplifier, réduire à l'essentiel le nombre énorme d'éléments que, à chaque seconde, la ville place sous les yeux de ceux qui la regardent, et relier les fragments épars en un dessin analytique et en même temps unitaire, comme le diagramme d'une machine, à partir duquel on peut comprendre comment elle fonctionne. [DAL, 308]

Afin de permettre à cette structure d'émerger et de se construire, le livre établit entre les villes un réseau de liens qui s'apparente à celui que tissent les habitants d'Ersilie entre leurs maisons. Dans cette ville, un réseau de fils tendus entre les bâtiments établit les rapports qui régissent la vie de la ville ; un code de couleurs signale des relations de parenté, d'échange, d'autorité, de délégation... Quand les fils sont devenus si nombreux qu'il devient impossible de passer au travers, les habitants réédifient la ville plus loin ; les maisons sont démontées et il ne reste alors que les fils et leurs supports : des « toiles d'araignée de rapports enchevêtrés qui cherchent une forme » [VI, 93]. Dans *Les villes invisibles*, un système de liens similaire relie chaque ville à plusieurs autres selon les différents rapports qu'elles entretiennent entre elles ; chaque ville est liée aux autres par un lien paradigmatique à l'intérieur du chapitre dans lequel elle s'insère et par un lien syntagmatique à l'intérieur de la rubrique à laquelle elle appartient (cette dernière enjambe les chapitres)<sup>43</sup>.

Ce réseau de liens érige une « composition géométrisante » [LA, 115] qui libère le livre de toute exigence de linéarité sur le plan narratif ; *Les villes invisibles* sont « construit[es] comme un polyèdre, avec des conclusions inscrites un peu partout, le long de toutes [leurs] arêtes ». [VI (préface), VII] Calvino, en effet, a « construit une structure à facettes où chaque court texte, côtoyant le voisin sans que leur succession implique un rapport causal ou hiérarchique, se trouve pris dans un réseau qui permet de tracer des parcours multiples et de tirer des conclusions ramifiées et plurielles. » [LA, 118] Le parcours du lecteur à l'intérieur

<sup>43</sup> Voir Els Jongeneel, « *Les Villes invisibles* d'Italo Calvino: entre Utopie et Dystopie » [en ligne], article consulté en ligne le 15 avril 2008 à l'adresse suivante : <http://congress70.library.uu.nl/publish/articles/000045/article.pdf>



du livre est donc analogue à celui que trace Marco Polo sur l'atlas du Grand Khan : il s'agit d'une « circumnavigation onirique<sup>44</sup> » sans début ni fin. Le livre devient ainsi un univers limité et maîtrisable, à l'intérieur duquel de multiples parcours de lecture différents sont possibles ; c'est une « structure savante et multiple, qui devient en soi l'espace d'un autre voyage<sup>45</sup> ». Le lecteur est invité à se déplacer dans l'œuvre à la manière dont le voyageur explore Sméraldine où

le chemin le plus court d'un point à un autre n'est pas une droite mais une ligne en zig-zags ramifiée en variantes tortueuses [...]. En combinant des segments de trajets divers, les uns surélevés les autres pas, chaque habitant se donne chaque jour le plaisir d'un nouvel itinéraire pour aller dans les mêmes endroits. [VI, 106]

### 1.2.2 *Palomar*

Constitué de vingt-sept textes brefs enchâssés dans une structure ternaire, *Palomar* (1983) comprend trois séries de neuf textes qui sont répartis en trois sous-groupes de trois textes chacun. La récurrence qui instaure la série est d'ordre narratif ; d'un texte à l'autre, un même canevas se répète : attiré par quelque chose qu'il voudrait mieux connaître, monsieur Palomar appréhende du regard l'objet de sa curiosité ; au terme d'une méditation tourmentée, il sélectionne et classe rigoureusement les résultats de son enquête. Chacune des vingt-sept « aventures et mésaventures du regard » vécues par le personnage éponyme évoque sa difficulté d'entrer en contact avec le monde de manière signifiante et témoigne de sa volonté de trouver l'harmonie derrière l'apparent chaos de l'univers.

L'archéologie de *Palomar* mérite d'être rappelée. Trois recueils parus dans les années 1980 ont puisé au même réservoir d'essais et de chroniques : les essais journalistiques publiés entre 1970 et 1980 dans les grands quotidiens italiens ont en effet été répartis par Italo Calvino en trois groupes qui ont donné naissance à autant de recueils. *Una pietra sopra* rassemble les articles critiques qui explorent les champs littéraire et politique ; *Palomar*

<sup>44</sup> Philippe Daros, *Italo Calvino, op. cit.*, p. 34.

<sup>45</sup> Isabelle Daunais, « La fiction fragilisée : récit de voyage et recueil chez Henri Michaux et Italo Calvino », *Études littéraires*, vol. 30, n° 2, hiver 1998, p. 59.

réunit les textes spéculatifs qui concernent « les rapports entre le moi et le monde<sup>46</sup> » ; prenant le parti du reportage et de la chronique, *Collection de sable* (1984) regroupe les essais qui explorent le domaine culturel au sens large. Des vingt-sept textes que compte *Palomar*, dix ont d'abord paru dans le cadre d'une chronique régulière, « L'osservatorio del signor Palomar » (« L'observatoire de monsieur Palomar »), publiée dans *Il Corriere della Sera* entre 1975 et 1977, quatre ont paru dans *La Repubblica* entre 1980 et 1982 et treize ont été écrits au cours des deux années suivantes en prévision du livre à paraître<sup>47</sup> – la plupart d'entre eux à partir d'exercices de description tirés des carnets de notes de l'écrivain. C'est donc par éliminations et par additions, mais également à la suite d'un travail de montage fondé sur la juxtaposition de textes ayant des caractéristiques communes que cette matière hétérogène et discontinue a donné naissance au livre que l'on connaît<sup>48</sup>.

Comme c'était précédemment le cas pour *Les villes invisibles*, l'assemblage de textes qui préside à l'élaboration de *Palomar* donne lieu à une organisation tabulaire complexe qui illustre bien le culte que Calvino, à l'instar de son taciturne personnage, voue à « la précision des nomenclatures et des classifications » [P, 35]. Chacun des vingt-sept textes de *Palomar* appartient en effet à trois groupes. Un premier classement répartit les textes selon trois « aires thématiques » : « Les vacances de Palomar », « Palomar en ville » et « Les silences de Palomar » ; chacun de ces groupes se subdivise ensuite en trois sous-groupes. Les textes du premier, par exemple, pourront être classés dans l'un des trois sous-groupes suivants : « Palomar sur la place », « Palomar dans le jardin », « Palomar regarde le ciel ». Enfin, la position qu'occupe chacun de ces textes à l'intérieur d'un sous-groupe – une numérotation pseudo-décimale précise cette position – établit un lien syntagmatique qui l'inscrit dans un quatrième groupe. Dans une « table » placée à la fin du recueil, Italo Calvino explique la nature subtile de cette troisième répartition : « Les chiffres 1, 2, 3, qui numérotent les titres de la table, qu'ils soient en première, deuxième ou troisième position, n'ont pas simplement une

<sup>46</sup> Italo Calvino, *Palomar*, Paris, Seuil, Coll. « Points », 2003, p. 163. Désormais les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle P, suivi du folio, et placées entre crochets dans le texte.

<sup>47</sup> Deux d'entre eux ont été publiés « en avant-première » dans *La Repubblica* à l'été 1983, soit quelques mois avant la parution du livre.

<sup>48</sup> Le travail de réécriture des quatorze textes qui avaient déjà connu une première publication s'est limité à la suppression de tous les éléments autobiographiques et de toutes les références à l'actualité culturelle ainsi qu'à la systématisation de l'emploi de la troisième personne (quelques textes avaient d'abord été écrits à la première personne).

valeur ordinale, mais correspondent à trois aires thématiques ». [P, 163] Les textes sont alors répartis selon le type d'expérience qu'ils mettent en scène : visuelle, culturelle ou spéculative.

Vingt ans auparavant, l'écrivain italien abandonnait définitivement toute ambition synthétique sans toutefois renoncer à sa volonté de rendre compte de la totalité. Les synthèses que proposaient ses premières œuvres rassemblaient divers éléments qui étaient amalgamés en un tout cohérent ; la tendance qui s'amorce avec *Les villes invisibles* et qui atteint son plein rayonnement avec *Palomar* relève plutôt d'une logique métonymique. Confronté à l'impossibilité de tout inclure et de tout dire, Italo Calvino se rabat sur un processus qui se déploie en deux temps : il s'agit d'abord de créer un vaste répertoire textuel dans lequel il sera possible de puiser un nombre limité d'objets capables de résumer les qualités de son genre, puis de partir de ces « emblèmes » pour atteindre la plus grande signification possible.

Le classement de *Palomar*, aussi raffiné soit-il, devait à l'origine être encore plus complexe. Calvino, en effet, a d'abord envisagé une structure quinquénaire : le livre devait contenir cent vingt-cinq textes, répartis selon cinq catégories principales (« Le monde », « L'homme », « Le cosmos », « L'éros » et « Les autres gens<sup>49</sup> ») qui devaient se subdiviser en cinq sous-catégories. Ce projet a rapidement été abandonné ; selon Calvino « il y a des livres qui naissent par voie d'exclusion : on accumule avant une masse de matériel [...] ; puis on procède à un tri, en se rendant compte peu à peu de ce qui peut entrer dans ce dessein, dans ce programme, et ce qui, en revanche, en sera exclu<sup>50</sup> ». Pour *Palomar*, « le fait d'exclure » a eu plus d'importance que « le fait de mettre ». Rêvant « d'immenses cosmologies, de sagas et d'épopées encloses dans les limites d'un épigramme » et désirant « miser sur une concentration maximale de la poésie et de la pensée » [LA, 88], Calvino s'est convaincu qu'une structure ternaire correspondrait davantage à la poétique minimaliste du livre.

<sup>49</sup> Voir à cet effet « Words and Silence. The Strange Genesis of *Mr Palomar* », dans Martin McLaughlin, *op. cit.*, p. 129-144. L'auteur y dresse notamment la liste de ces cinq catégories (« The world », « Man », « The Cosmos », « Eros » et « Other People ») ; nous traduisons.

<sup>50</sup> Italo Calvino, « La formation d'un écrivain », *loc. cit.*, p. 21.

À l'instar de l'élimination d'une masse considérable de textes, la réduction minimale des titres mise en oeuvre par l'auteur témoigne elle aussi de ce désir « d'ouvrir sur l'infini en évitant toute congestion » [LA, 88]. De leur publication en revue à leur réunification en volume, la plupart des titres ont en effet été condensés par l'écrivain : « Un uomo e un seno nudo all'orizzonte » a été remplacé par « Il seno nudo », « L'ansia annullata nei giardini giapponesi » est devenu « L'aiuola di sabbia<sup>51</sup> » et ainsi de suite... Ramenés à l'essentiel, les titres découpent dans le champ visuel de monsieur Palomar ce qui, précisément, fait l'objet de son analyse : « La lune l'après-midi », « L'épée du soleil », « Le gorille albinos », « La course des girafes », « Trois livres de graisse d'oie »<sup>52</sup>... Ces opérations de suppression et de réduction successives témoignent de la volonté de Calvino de « démonter le monde pièce par pièce » [PLC, 60] et de porter son attention sur des détails toujours plus fins ; ce souhait a par ailleurs été exprimé dans les *Leçons américaines* :

j'essaie de limiter le champ de mon propos, puis de le diviser en champs plus restreints, puis de les subdiviser encore, et ainsi de suite. Un [...] vertige me saisit alors, celui du détail du détail du détail, me voilà aspiré par l'infinitésimal, par l'infiniment petit... [LA, 114]

*Palomar* est un livre extrêmement bref ; au moment de sa conception Calvino a néanmoins tenté « de le transformer tour à tour en encyclopédie, en “discours de la méthode”, en roman<sup>53</sup> ». L'ambitieux projet totalisant qui était à l'origine de *Palomar* a été éconduit : des cent vingt-cinq textes prévus, seuls vingt-sept ont été retenus. La charge métaphorique et la potentialité symbolique du livre contribuent toutefois à inverser le mouvement : le détail, retranché de la globalité, s'ouvre de nouveau sur l'infini. En effet, la multiplication des rapports de contiguïté à l'intérieur de cette sélection réduite permet d'offrir un abrégé de l'univers. Ce que *Palomar* propose, en effet, ce sont de « minimalist attempts at solving

<sup>51</sup> « Un homme et un sein nu à l'horizon » est devenu « Le sein nu » alors que « L'anxiété éliminée dans les jardins japonais » est devenu « Le parterre de sable » ; je traduis.

<sup>52</sup> Le titre initialement prévu pour le recueil – « Les expériences de monsieur Palomar » – a lui aussi subi une ellipse importante. Selon Philippe Daros, « ce choix [a] pour effet d'accroître la polysémie du signifiant “palomar” : non seulement celui-ci ne renvoie plus explicitement à un patronyme, mais encore la précision “d'expériences individuelles” se trouve occultée. En fait, PALOMAR devient pure métaphore. » Philippe Daros, *Italo Calvino, op. cit.*, p. 117.

<sup>53</sup> Italo Calvino, « Sur la genèse de *Palomar* », cité par Philippe Daros dans *Italo Calvino, op. cit.*, p. 166.

epistemological problems [and] the larger question of relating these to the wider world<sup>54</sup> » : à l'instar du Grand Khan, monsieur Palomar perçoit les faits les plus ténus de la vie quotidienne dans une perspective cosmique<sup>55</sup>.

Lorsqu'il pratique ses activités d'observation, monsieur Palomar délimite dans l'espace un objet ou un phénomène bien précis<sup>56</sup>. Quand il observe la mer, par exemple, « ce ne sont pas "les vagues" qu'il a l'intention de regarder, mais une seule vague, c'est tout : il veut éviter les sensations indéterminées et se propose pour chacun de ses actes un objet limité et précis. » [P, 11] Monsieur Palomar est en effet persuadé qu'en observant une seule vague, il sera en mesure de comprendre son mécanisme et que, parce qu'il est à la fois vrai qu'« une vague est toujours différente d'une autre vague » et « que toute vague est identique à une autre », il lui sera ensuite permis d'étendre cette connaissance à l'univers entier. C'est avec le même regard, se déployant de l'un au tout, que Palomar observe longuement le pré artificiel qui entoure sa maison : sensible à la composition et aux proportions de ce pré, Palomar remarque qu'il est « un ensemble d'herbes [...] qui inclut un sous-ensemble d'herbes cultivées et un sous-ensemble d'herbes sauvages dites mauvaises herbes » et que « ces deux sous-ensembles, à leur tour, incluent les diverses espèces, chacune desquelles [...] est un ensemble qui inclut le sous-ensemble de ses propres éléments qui appartiennent au pré et le sous-ensemble de ceux qui sont extérieurs au pré. » [P, 44] Quand monsieur Palomar essaie d'appliquer tout ce qu'il a pensé du pré à l'univers, il conclut que puisqu'« un ensemble existe seulement en tant qu'il est formé d'éléments distincts » [P, 45], alors l'univers doit aussi pouvoir accueillir en lui d'autres univers : champs de forces, nébuleuses, poussières... Monsieur Palomar conçoit donc le monde comme Italo Calvino le représente dans ses livres, soit comme un « ensemble d'ensembles. » Afin d'ordonner sa prolifération chaotique, il

<sup>54</sup> Martin McLaughlin, *op. cit.*, p. 129.

<sup>55</sup> Comme son nom l'indique, il est porté à effectuer un mouvement continu du particulier à l'universel. Situé à San Diego en Californie, l'observatoire du mont Palomar abrite l'un des plus gros télescopes du monde ; or un télescope est doté de deux extrémités : l'une s'adapte aux dimensions de l'œil humain alors que la seconde s'ouvre sur des espaces infinis.

<sup>56</sup> Cette attitude, qui caractérise particulièrement monsieur Palomar, n'est pas inédite dans l'œuvre. Dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, un personnage raconte : « J'aurais voulu isoler la perception de chaque feuille de ginkgo de la perception de toutes les autres, mais me demandais si c'était seulement possible. [...] J'aurais voulu, sans rien perdre de ces agréables sensations complexes, maintenir distincte, sans la confondre avec les autres, l'image singulière de chaque feuille, depuis le moment où elle entre dans notre champ visuel, et la suivre tandis qu'elle danse dans l'air puis se pose sur les brins d'herbe. [...] Peut-être pourrais-je même arriver à conserver distincte, dans la sensation de chaque feuille, la sensation de chaque lobe de feuille. » [SPUN, p. 221-222]

apparaît donc nécessaire à l'un comme à l'autre d'établir un système qui subsumera le disparate et qui permettra de concevoir l'univers – ou sa représentation livresque – comme un ensemble cohérent malgré l'hétérogénéité initiale des éléments qui le composent.

À la suite du Grand Khan, monsieur Palomar essaie de saisir la manière dont fonctionnent les systèmes et il tente de comprendre le mécanisme de chaque chose ; « la raison, c'est peut-être que le monde autour de lui bouge de manière dysharmonique et qu'il espère toujours y découvrir une constante, un dessein. » [P, 104] À son tour, Palomar recherche un modèle qui lui permettrait de tout expliquer, ce qui l'amène, par exemple, à s'intéresser aux animaux en tant que mécanismes<sup>57</sup>. Monsieur Palomar regarde les tortues « avec une attention froide, comme s'il s'agissait de deux machines ; deux tortues électroniques programmées pour s'accoupler » [P, 32] ; il remarque que « la segmentation en anneaux de la queue et des pattes, la moucheture de minuscules plaques granuleuses sur la tête et le ventre donnent au gecko l'apparence d'un agencement mécanique » [P, 78] ; il observe que « la girafe semble [être] un mécanisme construit par assemblage de morceaux provenant de machines hétérogènes. » [P, 104] Par le biais de l'analogie, l'étude de ces systèmes animaliers s'étend chaque fois à l'examen d'un système plus vaste, humain celui-là : le sifflement du merle évoque les dialogues humains, la course des girafes rappelle la dysharmonie des mouvements de son esprit, le gorille albinos et le pneu vide que l'animal serre dans ses bras représentent « le sens ultime que les paroles n'atteignent pas » [P, 108]...

Les objets et les phénomènes qu'étudie monsieur Palomar sont non seulement retenus pour leur pouvoir emblématique mais aussi pour tout le savoir auquel ils sont susceptibles de renvoyer ; puisqu'il est impossible de rassembler tous les savoirs en un seul livre, l'écrivain peut à tout le moins tâcher d'y mettre toutes les voies permettant d'y accéder. Le désir de connaissance encyclopédique qui anime monsieur Palomar et qui motive les œuvres d'Italo Calvino s'inscrit dans la même logique métonymique qui permet de construire des ponts entre une vague, un pré et l'univers. Pour monsieur Palomar, par exemple, l'assortiment de

<sup>57</sup> Il n'y a pas que les animaux qui soient observés comme s'ils étaient des mécanismes ; c'est aussi le cas de plusieurs éléments, dont le ciel : « Au fond, le ciel étoilé laisse crépiter des lueurs intermittentes, comme un mécanisme enrayé, qui sursaute et grince dans toutes ses jointures mal huilées, avant-postes d'un univers branlant, tortueux, sans repos comme lui. » [P, 154]

fromages présentés dans la vitrine d'une crèmerie parisienne semble tendre à l'exhaustivité de la connaissance ; connaître tous les fromages serait aussi connaître le monde :

C'est un magasin dont l'assortiment semble vouloir illustrer toute forme de laitage pensable ; même l'enseigne « Spécialités [froumagères<sup>58</sup>] », avec son adjectif rare, archaïque ou vernaculaire, prévient qu'est conservé ici l'héritage du savoir accumulé par une civilisation à travers toute son histoire et sa géographie. [P, 93]

Confronté à l'infini de cette sélection, monsieur Palomar oscille entre des poussées contrastées : « celle qui tend à une connaissance complète, exhaustive, et qu'il ne pourrait satisfaire qu'en goûtant à toutes les spécialités ; et celle qui vise au choix absolu, à l'identification du fromage qui soit le sien. » [P, 94] Bien que Palomar aspire à la totalité, il comprend que celle-ci est impossible à atteindre : il est impossible de tout goûter, de tout faire, de tout connaître. La quête de ce fromage absolu vise donc à parer à cette insuffisance. Dans l'esprit de monsieur Palomar, chaque spécialité gastronomique se présente comme un des éléments qui composent la richesse de la civilisation occidentale et devient alors le signe d'un savoir ancestral : « les réflexions inspirées par une boucherie à celui qui y entre avec son sac à provisions impliquent l'usage de connaissances transmises au cours des siècles dans différentes branches du savoir. » [P, 98] Ainsi, « le plat préparé par le traiteur, le fromage affiné ou la pièce de viande et son appellation spécifique font surgir [...] une gerbe d'associations analogiques qui réinsèrent le sujet de l'énonciation dans l'archéologie de son savoir<sup>59</sup> ». Il n'est donc pas étonnant que la fromagerie soit comparée par monsieur Palomar à une encyclopédie, à un musée et à un dictionnaire puisque ce sont trois institutions qui visent à faire l'inventaire de la connaissance humaine. Ici encore, la nomenclature l'emporte ; c'est le seul moyen dont dispose Palomar « pour arrêter un moment le défilé des choses devant ses yeux ». [P, 96] La connaissance ne peut donc être véritablement appréhendée que par son inscription dans une arborescence taxinomique :

<sup>58</sup> Puisque qu'il rend plus justement compte de l'archaïsme du terme que celui qui le remplace dans la traduction française (« spécialités fromagères »), nous avons préféré retenir l'adjectif employé dans l'édition italienne (en français dans le texte).

<sup>59</sup> Philippe Daros, *Italo Calvino, op. cit.*, p. 121.



La fromagerie se présente à monsieur Palomar comme une encyclopédie à un autodidacte ; il pourrait mémoriser tous les noms, tenter une classification selon les formes – savonnette, cylindre, coupole, balle, – selon la consistance – sec, fondant, crémeux, veiné, compact –, selon les matériaux étrangers mêlés à la croûte ou à la pâte – raisins secs, poivre, noix, sésame, herbes, moisissures. [P, 95]

### 1.2.3 *Collection de sable*

Avant d'aborder l'analyse de *Collection de sable*, il importe de préciser que les éditions italienne (1984) et française (1986) de ce recueil sont si différentes qu'il faut les présenter toutes les deux. Le choix des textes de l'édition française, qui ne retient que vingt-et-un des trente-huit textes de l'édition originale, a été effectué en duo par le traducteur et l'auteur, « le dessein étant de proposer ceux de ces textes qui ont, directement ou indirectement, rapport avec une exploration du monde par le regard<sup>60</sup> ». Les dix-sept textes rejetés ont été traduits tardivement ; l'édition intégrale de *Collection de sable* en français a ainsi été publiée en primeur dans le premier tome de l'anthologie *Défis aux labyrinthes : textes et lectures critiques* (2003). C'est toutefois à l'édition française partielle de 1986 (qui sera considérée comme une œuvre à part entière) que cette analyse sera consacrée car elle met en relief un grand intérêt pour la collection.

La forme du recueil, qui présente un système de classement peu élaboré, marque une première rupture avec *Les villes invisibles* et *Palomar*. Les vingt-et-un textes de *Collection de sable* sont répartis selon deux ensembles<sup>61</sup> : le premier, intitulé « Les explorations du regard », rassemble six textes qui, à l'exception de deux<sup>62</sup>, ont été publiés dans *La Repubblica* entre 1980 et 1984. L'auteur y expose les observations marginales que lui ont inspirées ses lectures et ses promenades dans les musées parisiens et laisse transparaître certains traits de

<sup>60</sup> « Note pour l'édition française », Italo Calvino, *Collection de sable*, Paris, Seuil, Coll. « Points », 1986, p. 7. Désormais les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle CDS, suivi du folio, et placées entre crochets dans le texte.

<sup>61</sup> *Collezione di sabbia* se divise quant à lui en quatre parties : « Expositions – Explorations », « Le rayon du regard », « Comptes rendus du fantastique » et « La forme du temps ».

<sup>62</sup> « *Collection de sable* » a été publiée le 25 juin 1974 dans *Il Corriere della Sera* et « Qu'il était nouveau le nouveau monde » est la transcription écrite d'un commentaire oral préparé pour une émission de la RAI-TV, diffusée en décembre 1976.

sa personnalité : « curiosité encyclopédique omnivore », « méticulosité obsessionnelle » et « contemplation désintéressée de la variété du monde<sup>63</sup> ». Dans la seconde partie, « La forme du temps », Calvino livre les réflexions que lui ont inspirées d'autres civilisations : Japon, Mexique et Iran. Ces quinze textes ont presque tous connu une première publication dans *Il Corriere della Sera* (dans le cadre de la chronique « L'observatoire de monsieur Palomar ») bien que certains soient restés inédits jusqu'à cette mise en volume. Les essais de *Collection de sable* sont donc simplement regroupés selon un critère de similarité générique : les reportages culturels d'une part et les récits de voyage d'autre part.

*Collection de sable* se démarque des œuvres qui la précèdent par l'intégration d'une nouvelle thématique : la collection. Bien que Calvino l'ait précédemment abordée de manière accessoire<sup>64</sup>, jamais elle ne s'était déployée aussi distinctement que dans ce recueil où la collection se présente sous différentes formes. Les textes de la première partie posent en effet un regard descriptif sur les collections permanentes et temporaires de plusieurs musées, sur les collections privées (et parfois même imaginaires) de certains artistes, mais aussi sur divers répertoires et encyclopédies ; le premier de ces textes mérite quelques commentaires.

Dans le texte éponyme qui ouvre le recueil, Italo Calvino fait le compte rendu de sa visite d'une exposition de collections bizarres tenue à Paris : parmi les collections de sonnailles à vache, de jeux de loto, de capsules de bouteille, de sifflets en terre cuite, de masques à gaz, de billets de train, de toupies, etc., c'est une collection de sable qui retient le plus l'attention de l'écrivain. Cette dernière, en effet, semble avoir beaucoup à lui apprendre sur le monde, sur la femme qui la possède mais également sur celui qui la regarde : lui-même dans ce cas. Essayant d'identifier les motifs qui incitent la collectionneuse de sable à ramener une clepsydre remplie de « cette ultime substance » de tous les endroits où elle se rend, Calvino réfléchit en parallèle aux raisons qui le poussent à écrire : les deux activités révèlent le « besoin de transformer le cours de sa propre existence en une série d'objets sauvés de la dispersion, ou en une série de lignes écrites, cristallisées en dehors du flux continu des penses (*sic*) ». [CDS, 13]

<sup>63</sup> Italo Calvino, « Autoprésentation pour l'édition italienne » [CDS, 3].

<sup>64</sup> Une liste non exhaustive de quelques-unes de ces occurrences peut être trouvée dans l'appendice de ce mémoire.

Parce qu'il lui donne son titre et qu'il occupe la position liminaire, « Collection de sable » occupe une place fondamentale au sein du recueil. En offrant une telle visibilité à un texte qui a pourtant été écrit près de dix ans avant les autres, Calvino témoigne de sa volonté de mettre « Collection de sable » en relation avec ses textes les plus récents et dans une perspective d'échanges mutuels. Le texte éponyme devient alors le centre de gravité du recueil à partir duquel les autres textes doivent être interprétés. Le titre donné au livre réfère donc à son contenu sur un mode symbolique et formel ; par le biais d'un jeu de mise en abyme, le titre qualifie aussi sa forme, invitant le lecteur à penser que le recueil lui-même *est* une collection de sable. D'un point de vue métaphorique, les récits de voyage de la deuxième partie du recueil représentent chacun une clepsydre de la collection qui se compose de « ce sable de mots écrits » [CDS, 17] que Calvino a ramené de ses propres voyages.

Dans *Collection de sable*, le voyage est envisagé comme une « circonstance d'exception » [CDS, 72]. Calvino, en effet, en propose une vision qui passe par la description d'*unica*<sup>65</sup>, ces objets singuliers qui ne renvoient pas à un patrimoine culturel commun mais qui relèvent au contraire d'une « science de l'unique et du non-répétable » [LA, 110]. Déjà sensible dans *Palomar* qui présente, par exemple, « l'unique exemplaire que l'on connaisse au monde de gorille albinos » [P, 105], cette particularité s'affirme davantage dans *Collection de sable*. Le titre complet de l'édition italienne – *Collezione di sabbia. Emblemi bizzarri e inquietanti del nostro passato e del nostro futuro, gli oggetti raccontano il mondo* (« Emblèmes bizarres et inquiétants de notre passé et de notre futur : les objets racontent le monde ») – atteste par ailleurs de cet intérêt pour les *unica* qui sont dotés d'un grand pouvoir référentiel.

Le double intérêt pour les collections et les choses rares qui traverse *Collection de sable* permet d'envisager ce recueil comme un cabinet de curiosités : l'un et l'autre, en effet, réunissent des objets de nature hétérogène dans un lieu unique afin d'offrir « un abrégé de

<sup>65</sup> Le terme est emprunté à Georges Perec. Dans *La vie mode d'emploi*, Percival Bartlebooth, tient une « collection d'*unica* », ces objets dont il n'existe qu'un unique exemplaire. Georges Perec, *La vie mode d'emploi*, Paris, Hachette, Coll. « P.O.L. », 1978, 699 p.

l'univers<sup>66</sup> ». Les cabinets de curiosités, qui présentent leurs collections dans des meubles de rangement ou des vitrines à compartiments multiples, répertorient les raretés et les fantaisies de la nature, de l'art et de la technique. De manière à susciter l'émerveillement et à stimuler l'imagination du visiteur, ces merveilles sont juxtaposées aléatoirement ; parce qu'il n'est pas ordonné, le cabinet curieux ne suggère pas d'interprétation préconçue. C'est donc le visiteur qui doit établir un réseau de sens en tissant des liens entre les échantillons que le cabinet met en scène ; la compréhension totale du monde doit émerger du jeu des analogies, des correspondances et des similitudes que propose le hasard des configurations possibles.

Une première similitude entre *Collection de sable* et les cabinets de curiosités découle de leur désir commun de voyager aux frontières de l'inexploré et de l'ambition qui en résulte : saisir l'orbe terrestre dans sa totalité. En effet, c'est du fruit des voyages où ils exercent leur curiosité que les collectionneurs de la Renaissance enrichissent leurs cabinets, laissant une large part aux *exotica* dans leur sélection : noix et fruits d'Asie et d'Amérique, animaux exotiques naturalisés, produits ethnologiques fabriqués par des artisans étrangers... Pour Calvino, « voir, cela signifie percevoir des différences » [CDS, 72] ; c'est parce que les choses rares ne trouvent pas naturellement une place et un ordre dans son esprit qu'il est pour lui possible de les *voir* et, conséquemment, d'en extraire une signification. Comme l'explique Krzysztof Pomian :

C'est précisément parce qu'elles sont, chacune, un hiéroglyphe que les choses rares et bizarres – et non les banales, communes, répétitives – ont, pour la curiosité, le privilège de rendre possible une appréhension de l'univers, à condition de comprendre ce qu'elles disent. Et ce sont elles encore qui, mises ensemble, permettent de réduire l'immensité de l'univers à l'échelle du regard humain, celle d'un microcosme<sup>67</sup>.

Parce qu'ils transcendent leur particularité, ces objets étranges et uniques permettent de renvoyer à un tout, caché et inaccessible, et de réduire le monde aux dimensions de l'œil humain. Les cabinets curieux et les textes de Calvino mettent en scène des objets qui « se

<sup>66</sup> Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise : XVIe-XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque des histoires ». 1987, p. 65.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 95.

situ[ent] souvent à la limite entre deux géographies, celle de la partie et celle du tout... » [CDS, 36] Les premiers comme les seconds cherchent donc à épuiser toutes les composantes d'un univers qu'ils miniaturisent et peuvent ainsi donner à voir une totalité par l'intermédiaire des échantillons de chaque catégorie d'êtres et de choses qu'ils présentent en souscrivant à un principe d'exemplarité. Dans *Collection de sable*, chaque texte essaie de trouver la clé des savoirs concentrés en un seul principe qui serait la norme de tous les autres : ainsi le feu qui est conservé dans le sanctuaire du temple de Zoroastre à Persépolis évoque « le brasier des galaxies » [CDS, 147], le vide qu'encadre le mihrab de la mosquée du Vendredi à Ispahan représente tous les « objets réduits à leur propre ombre ou à leur propre idée sans corps » [CDS, 137], un temple de bois japonais symbolise « le temps fragmenté et plural de ce qui se succède » [CDS, 93], et ainsi de suite...

*Collection de sable* est un recueil « extrêmement éclaté où manquent les chaînons d'un récit à l'autre<sup>68</sup> ». À l'image du désordre et de l'aléatoire qui prévaut dans un cabinet de curiosités, les textes de ce recueil semblent avoir été disposés au hasard : les relations qui s'instaurent dès lors entre les textes sont à la fois ouvertes et variées. Parce qu'il ne trace pas d'itinéraire, le recueil exprime la discontinuité fondamentale des expériences que le livre ne tentera jamais de combler. Dès lors, il n'y a pas de trajet possible d'un élément à l'autre : aucun parcours de lecture n'est prescrit et nul point de départ ou fil d'arrivée ne sont fixés. La forme, plutôt que de tenter de recoller les morceaux, ne fait que rendre compte de cet éclatement. Les textes de *Collection de sable* ne sont pas récupérés dans une nouvelle totalité ; le recueil, en effet, n'est unifié que par une vision singulière et pessimiste du monde : le constat de sa pulvérulence.

Du premier au troisième livre de ce corpus, une progression conduit vers un éclatement formel total. *Les villes invisibles*, en effet, attestent encore la présence d'un cadre fictif qui permet de rétablir une cohérence formelle au-delà de l'éclatement qui la précède : les nombreux dialogues entre Marco Polo et le Grand Khan autorisent une certaine cohérence qui fait se tenir ensemble les différents fragments de texte qui composent le livre. Bien que

<sup>68</sup> Christine Baron, « Écrire/décrire dans *Collection de sable* d'Italo Calvino », dans *Roman et récit de voyage : Actes de colloque Écriture de fiction, Écriture du voyage*, sous la direction de Philippe Antoine et Marie-Christine Gomez-Géraud, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Coll. « Imago Mundi », 2001, p. 239.



*Palomar* lisse encore l'hétérogénéité des textes d'origine, cette fois « grâce à la fiction d'un personnage unique<sup>69</sup> », le livre atténue déjà sensiblement la valeur de cette unité : « ici la seule continuité réside dans le signifiant qu'est Palomar, facteur unificateur bien tenu [...]. Il s'agit pour Calvino de faire comprendre la discontinuité de la réalité et cette fois-ci, de donner à la lire sans le recours d'un quelconque artifice "structurel" qui viendrait relativiser la portée de ce constat.<sup>70</sup> » Dans *Les villes invisibles* et *Palomar*, la structuration domine : dans *Collection de sable*, c'est la disparité qui l'emporte. Ce dernier recueil produit par Italo Calvino porte le procédé à son comble ; aucune stratégie narrative ou structurelle ne vient relativiser la portée de ce constat de décomposition du monde.

### 1.3 L'ÉCRITURE DE LA COLLECTION

#### 1.3.1 Formes de la collection

Selon Italo Calvino, le XX<sup>e</sup> siècle assiste à la « revanche de la discontinuité, de la divisibilité, de la combinatoire, sur tout ce qui est flux ». [ML, 15] Triomphant de la linéarité et de la cohésion, ce processus affecte la pensée, mais aussi l'existence de manière générale ; sous ses aspects variés le monde est désormais « discret<sup>71</sup> » : il n'existe plus rien qui ne soit fragmenté, ponctuel, corpusculaire. Pour Calvino, toute chose est soumise à la fatalité de son morcellement ; en tant qu'écrivain, il lui apparaît de son devoir de réunir les fragments qui résultent de cette dissolution afin d'en reconstituer la totalité éclatée. Affecté par cet état de fait, Italo Calvino s'en remet au principe unificateur qu'est la collection, car elle seule peut redonner « un sens d'ensemble homogène à la dispersion des choses. » [DAL, 463]

Ayant à cœur de recomposer des héritages morcelés, la collection procède en effet du désir de réunifier les pièces éparses d'un ensemble dispersé. Selon Walter Benjamin, « le motif le plus caché de celui qui collectionne pourrait [...] se circonscrire ainsi : il accepte

<sup>69</sup> Irène Langlet, « Cherchez l'histoire : la narrativité de l'objet dans les essais d'Italo Calvino », dans René Audet et Alexandre Gefen (dir. publ.), *Frontières de la fiction*, Québec et Bordeaux, Nota Bene et Presses Universitaires de Bordeaux-III, Coll. « Fabula », 2001, p. 363.

<sup>70</sup> Philippe Daros, *Italo Calvino, op. cit.*, p. 108.

<sup>71</sup> Italo Calvino emploie ce terme dans son sens mathématique, c'est-à-dire « qui se compose de parties séparées. »

d'engager le combat contre la dispersion [...]. Le grand collectionneur, tout à fait à l'origine, est touché par la confusion et l'éparpillement des choses dans le monde<sup>72</sup> ». Parce qu'il procède à l'assemblage de pièces disjointes qu'il soumet à un projet totalisant qui confère une certaine unité à l'ensemble constitué, le collectionneur lutte contre l'insaisissable dislocation du monde et met un peu d'ordre dans le sentiment de chaos que provoque chez lui le spectacle du monde. Dans sa forme la plus simple, la collection vise en effet à donner asile, dans un lieu spécifique, aux éléments épars qu'elle rassemble : ce faisant, elle contient et organise la pression du nombre. Parce qu'elle permet de réduire l'immensité de l'univers à l'échelle de la compréhension humaine, la collection devient un véhicule de sens. Chez Calvino, l'écriture qui s'en inspire dessine la structure unifiante dans laquelle toutes les procédures de dissolution du texte et du monde pourraient être encloses.

L'écriture sérielle permet à Italo Calvino de traduire sa perception fragmentaire d'un monde en perpétuel changement ; à travers elle, l'écrivain rend compte de son refus d'une vision du monde unifiée et synthétique. Cette pratique d'écriture autorise par ailleurs Calvino à « démonter le monde pièce par pièce », à fractionner l'objet de son discours en un grand nombre d'aspects particuliers et à jeter sur chacun d'eux un regard plus attentif. Ce faisant, Calvino témoigne de « cette nécessité de notre contemporanéité – méthode ou limite – d'écrire en isolant un aspect particulier pour l'étudier jusqu'au bout.<sup>73</sup> » Accumulant des séries de textes auxquelles il n'impose jamais de terme définitif, Italo Calvino écrit à la manière du collectionneur qui amasse ses trésors. Selon Jean Baudrillard, « c'est par le manque [...] que la collection s'arrache à l'accumulation pure<sup>74</sup> » : chez le collectionneur, la motivation sérielle l'emporte sur une volonté d'achèvement synthétique. À l'instar de la collection, les séries de Calvino ne sont pas faites pour être achevées ; les pièces éparses du monde sont si nombreuses que leur collecte pourrait se poursuivre infiniment. Catalogueur de la variété absolue des choses, Italo Calvino développe dans ses oeuvres une poétique de la liste qui épouse et rend compte du caractère brisé et hétéroclite du monde qui se présente à lui. Or, l'analyse des *Villes invisibles* a permis de démontrer que ces listes et ces inventaires, tout comme les séries, ne peuvent atteindre l'exhaustivité à laquelle elles aspirent. En se

<sup>72</sup> Walter Benjamin, *Paris capitale du XIXe siècle*, Paris, Cerf, Coll. « Passages », 1989, p. 228.

<sup>73</sup> Italo Calvino, « Opere », extrait traduit et cité par Jean-Paul Manganaro, *op. cit.*, p. 71.

<sup>74</sup> Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, Coll. « Méditations », 1969, p. 126.



situant quelque part entre l'exhaustivité et l'inachèvement, l'œuvre de Calvino oscille entre les deux tentations contradictoires qui, selon Georges Perec, dialectisent toute énumération : « la première est de TOUT recenser, la seconde d'oublier tout de même quelque chose<sup>75</sup> ». Le manque qui leur est inhérent infirme et maintient à la fois les collections de Calvino.

L'accumulation, la compilation, l'énumération, les taxinomies et les nomenclatures sont au cœur des préoccupations esthétiques et thématiques de Calvino. Entre la collection et les livres de Calvino, un rapport d'échanges est donc établi : la collection s'étend aux livres dans leur organisation matérielle en leur imposant le principe cumulatif de la série et de la liste ; les livres de Calvino, en retour, approfondissent le système de la collection en démultipliant ses structures d'imbrication et en radicalisant ses exigences de classement. Les recueils de Calvino sont ainsi construits sur le modèle de la collection, dans leur « architecture extérieure » comme dans leur composition intérieure :

Si le livre intègre le projet unitaire de la collection, cela signifie également qu'il partagera ses structures, c'est-à-dire que le modèle de la collection s'appliquera aussi au livre, dans son architecture extérieure, comme dans son écriture. Ainsi s'amorce, au contact de la collection, la maturation d'une poétique qui ne lui doive plus seulement son objet, mais aussi son projet ; qui, quittant sa thématique, conserve son esthétique.<sup>76</sup>

Misant sur « une revanche de l'ordre mental sur le chaos du monde » [PLC, 200], les œuvres de Calvino fondent leur poétique sur une nécessité d'ordre. En procédant au rassemblement et à l'ordonnancement des textes que les séries ont dispersés, l'écrivain participe de cette activité classificatoire qui est au centre de la pratique de la collection. L'une des dialectiques essentielles de la collection oppose en effet ordre et désordre ; la collection émerge dans la confusion mais ce sont des critères ordonnés qui président ensuite à son élaboration. Comme elle, les séries de Calvino cherchent à établir des relations cladistiques entre ses différents termes. Parce qu'il assimile le réel au chaos, l'écrivain italien désire

<sup>75</sup> Georges Perec, *Penser/Classer*, Paris, Seuil, Coll. « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 2003, p. 164.

<sup>76</sup> Dominique Pety, *Les Goncourt et la collection : de l'objet d'art à l'art d'écrire*, Genève, Droz, Coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2003, p. 177.

insérer de « petites zones de symétrie » [PLC, 213] dans ce qu'il considère être un fatras universel.

Le texte intitulé « Les mille jardins » [CDS, 95-99] illustre la manière dont la collection permet l'aménagement et autorise la maîtrise de ce qui semble pourtant être infini. Dans un jardin de Kyoto, Italo Calvino observe un sentier conçu pour démultiplier plusieurs fois le paysage au gré des métamorphoses qu'engendrent l'espace et le temps. Devant les innombrables jardins qui jaillissent de cette fragmentation infinie, Calvino se livre à ces réflexions :

Chaque fragment singulier, limité, de l'univers se disloque en une multiplicité infinie : il suffit de tourner autour de cette petite lampe de pierre pour qu'elle se transforme en une infinité de lampes de pierre ; ce polyèdre transpercé, maculé de lichens, se multiplie par deux, par quatre, par six, devient un objet complètement différent, suivant le côté qui se présente sous notre regard. [CDS, 96]

Le sentier dallé en pierres qui serpente à travers toute l'étendue de la villa impériale de Katsura est un dispositif qui, paradoxalement, permet de démultiplier le jardin en même temps qu'il permet de le soustraire au vertige de l'infini. En effet, son tracé révèle une correspondance entre les différents points de vue possibles et les 1716 pierres qui le composent : « si chaque fois qu'on avance le pied droit ou gauche sur une pierre [...] s'ouvre une perspective établie par qui imagina le jardin, alors l'infinité des points de vue se resserre en un nombre fini de vues. » [CDS, 97] En limitant les perspectives à 1716, le jardin japonais prépare le visiteur à accueillir l'idée d'un monde infiniment plus grand. Le sentier essaie par ailleurs de fixer des « moments exemplaires » en un certain nombre de lieux ; des moments qui, parce qu'ils se caractérisent « par des éléments qui [les] distinguent de tout autre », forment ensemble « une série de modèles précis qui répondent chacun à une nécessité et à une intention. » [CDS, 97] Un nombre fini de vues peut ainsi contenir l'infini : il suffit d'extraire de chacun la charge symbolique qui lui accorde son statut exemplaire.

Ce procédé, c'est aussi celui de la collection, qui, par définition, est une structure essentiellement métonymique :

There are two movements to the collection's gesture of standing for the world: first, the metonymic displacement of part for whole, item for context; and second, the invention of classification scheme which will define space and time in such a way that the world is accounted for by the elements of the collection<sup>77</sup>.

Ce procédé métonymique est à l'œuvre dans *Les villes invisibles*, *Palomar* et *Collection de sable* : ces trois livres se présentent comme des catalogues de faits étranges dans lesquels chaque chose nommée devient allégorie, symbole, emblème. Italo Calvino est animé d'« un désir de connaissance cosmique visant le détail infinitésimal et qu'on ne peut répéter » [PLC, 91] ; chacune des villes invisibles, chacune des expériences visuelles conduites par monsieur Palomar et chacun des reportages de *Collection de sable* présentent donc un modèle de l'univers ou de l'un de ses attributs. Si *Les villes invisibles* reste le livre où il croit avoir dit le plus de choses, c'est parce que Calvino a « pu concentrer en un unique symbole toutes [s]es réflexions, toutes [s]es expériences, toutes [s]es conjectures. » [LA, 118] Comme il l'explique dans sa préface, à une certaine époque, tout finissait par se transformer en images de villes : les livres qu'il lisait, les expositions d'art qu'il visitait, les discussions avec ses amis ; en écrivant ce livre, l'écrivain italien désirait faire tenir l'univers entier en un unique symbole : la ville.

Empruntant la voix de Silas Flannery (figure autoparodique), Italo Calvino explique que deux voies se proposent à l'écrivain : « ou bien écrire un livre qui pourrait être le livre unique, capable de résumer le Tout dans ses pages ; ou bien écrire tous les livres, et poursuivre le Tout à travers des images partielles ». [SPUN, 201-202] Comme l'a démontré l'analyse de notre corpus, Italo Calvino a lui-même successivement emprunté ces deux chemins. Prises dans les mailles d'un système de classification rigide, *Les villes invisibles* s'inscrivent dans un système circulaire qui voudrait condenser le Tout ; elles sont hiérarchisées et ordonnées de manière à ce que chaque ville trouve sa place dans l'ensemble.

<sup>77</sup> Susan Stewart, *On Longing : Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Baltimore, Johns Hopkins University Press. 1984, p. 162.

Bien qu'ils englobent des éléments qui sont difficiles à colliger, les plans de ce polyèdre à facettes voudraient se souder en une figure unitaire et ainsi réunifier le monde en lui rendant son unité originelle. À l'extrémité de ce parcours, *Collection de sable* présente au contraire une structure « faible » dans laquelle les textes sont ordonnancés de manière aléatoire car le cercle en apparence fermé de l'atlas s'ouvre alors tout à fait ; désormais le Tout ne peut être appréhendé qu'à travers la juxtaposition d'images fragmentaires. En atténuant l'exigence de classement qui gouvernait *Les villes invisibles* et en accueillant une part de l'arbitraire, *Palomar* se pose comme une étape intermédiaire entre ces deux battements. Les trois livres, néanmoins, fonctionnent à la manière d'une encyclopédie.

### 1.3.2 L'encyclopédie

Pour Italo Calvino, l'une « des vocations profondes de la littérature italienne, de Dante à Galilée [est] l'œuvre littéraire conçue comme carte du monde et du connaissable » [ML, 34]. Dans ses livres, Calvino souhaite honorer cet idéal en ordonnant à sa manière « la masse sans limites de connaissances qui se déversent sur l'homme contemporain » [PLC, 217]. Parce qu'il cumule le savoir sous forme d'infimes parcelles de réel et de petits îlots de connaissance, le roman contemporain emprunte sa forme et sa méthode à l'encyclopédie et à la collection. Cette dernière, en effet, constitue un mode d'appropriation du savoir à l'instar de la première : la collection « est un phénomène originaire [...] de l'étude : l'étudiant collectionne du savoir<sup>78</sup> ». Dans sa forme contemporaine, « collection is linked with possession as a form of knowledge »<sup>79</sup> : à l'intérieur du système de la collection, connaître et posséder sont deux verbes qui renvoient à une même réalité. Pour le Grand Khan, savoir revient en effet à « posséder » ; l'empereur s'interroge : « le jour où je connaîtrai tous les emblèmes, [...] saurais-je enfin posséder mon empire ? » [VI, 30] La maîtrise des taxinomies et des nomenclatures qui informent la collection offre également à Calvino la possibilité de « posséder » le monde ainsi qu'il le désire. C'est de son père agronome qu'il a hérité le goût pour la désignation et la classification de toutes choses ; étiquetant son jardin plante après

<sup>78</sup> Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 228.

<sup>79</sup> Jennifer Fisher, « Coincidental Re-Collections. Exhibitions of the self », *Parachute*, n° 54, avril-mai-juin-juillet 1989, p. 54.

plante et conservant des herbiers dans son bureau, Calvino père avait lui aussi la passion d'absorber un monde sans fin :

Pour mon père les mots devaient servir à confirmer les choses, et à marquer la possession [...]. Le vocabulaire de mon père se dilatait dans le catalogue interminable des genres, des espèces, des variétés du règne végétal – chaque nom était une différence saisie dans la densité compacte de la forêt, avec la foi d'avoir ainsi élargi la maîtrise de l'homme – et dans la terminologie technique, où l'exactitude des mots accompagne l'effort d'exactitude de l'opération, du geste. [RSG, 19-20]

L'encyclopédie et la collection sont des systèmes, c'est-à-dire des ensembles qui, parce qu'ils sont composés d'éléments qui sont en interaction permanente, fonctionnent de manière unitaire ; ces deux formes partagent en outre une ambition totalisante qui résonne à son tour dans l'œuvre d'Italo Calvino. Si l'écrivain italien a souvent manifesté le désir d'écrire « un livre total », c'est dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* que cette volonté est la plus explicite. Les dix incipits qui composent ce livre représentent en effet ce que Calvino suppose être « les dix tendances du roman contemporain<sup>80</sup> » : « il y a dans mon livre *toute* la narration contemporaine ». Parce qu'il affiche une prétention à l'exhaustivité, le livre manifeste une volonté de clôture et se referme éventuellement sur lui-même. Dans les livres subséquents, cette orbite s'ouvre au contraire sur de multiples virtualités. En 1984, Italo Calvino a déclaré à l'occasion d'une conférence que le roman contemporain tentait une totalisation des modes de connaissance et d'expression et qu'il empruntait, pour ce faire, la forme d'une « encyclopédie ouverte » :

[cet] adjectif [...] entre assurément en contradiction avec le substantif *encyclopédie*, dont l'étymologie indique assez une prétention originelle à épuiser la connaissance du monde en l'enfermant dans un cercle. De nos jours, il est devenu impossible de penser une totalité qui ne soit potentielle, conjecturale et plurielle. [LA, 184]

<sup>80</sup> Cette citation, comme celle qui suit, est traduite par Philippe Daros à partir d'un entretien accordé par Calvino à Carlo Bo pour *l'Europeo* en juillet 1979. Philippe Daros, *op. cit.*, p. 79.

Inspiré par l'idéal cartographique qui anime la littérature italienne, Italo Calvino a créé une œuvre qui s'ouvre sur la possibilité d'un triple voyage : ses personnages se meuvent physiquement dans un espace géographique et, mentalement, dans le labyrinthe de leur mémoire ; de plus, ses lecteurs ont le loisir d'errer indéfiniment dans le dédale des chemins de lecture que l'œuvre propose. Pour Calvino, en effet, « le voyage [est] une structure de narration » [CDS, 32] : la carte est conçue en fonction d'un itinéraire. Du *Sentier des nids d'araignée* à *Collection de sable*, les tracés se sont enchevêtrés, la discontinuité s'est affirmée, la linéarité évolutive s'est brouillée et les dispositifs de classement et d'imbrication ont cédé le pas au principe de la juxtaposition fortuite. En conformité avec cette évolution, les parcours de lecture se sont peu à peu ramifiés jusqu'à calquer le principe qui régit l'encyclopédie : c'est par la mise en place d'un système de renvois qu'on peut désormais établir le parcours du sens.

La reprise de l'exemple du sentier qui traverse le jardin de la villa impériale de Katsura permettra d'illustrer de quelle manière un ordre encyclopédique se déploie dans *Les villes invisibles*, *Palomar* et *Collection de sable*. Ce jardin, en effet, n'est pas fait pour la contemplation immobile ; « c'est le parcours qui constitue [sa] raison essentielle [...], le fil de son discours, la phrase qui donne signification à chacun de ses mots. » [CDS, 95] Avançant d'une dalle à l'autre, le visiteur se voit confronté à la rencontre des points de vue que chacune d'entre elles propose ; les « moments exemplaires » que le sentier a fixés peuvent alors produire le discours qui permet au sens d'émerger. À chacun de ses pas, le visiteur se rapproche un peu plus de l'harmonie intérieure que promet le parcours intégral. Or,

Écrire en collectionneur implique d'abord que l'on privilégie, dans l'alliance entre unité et variété qui fait toute œuvre d'art, la dimension du nombre, au risque du disparate. À chaque étape, la signification se modifie par métonymie. En effet, le seul choix de mettre ensemble change la nature et le sens de chaque élément<sup>81</sup>.

<sup>81</sup> Nicole Mozet, « Le passé au présent. Balzac ou l'esprit de collection », *Romantisme*, n° 112, (2<sup>ème</sup> trimestre) 2001, p. 84-85.



C'est dire que l'écrivain collectionneur assemble un grand nombre de textes, d'idées ou d'objets ; ayant a priori peu en commun, ils s'intègrent toutefois dans un système au sein duquel le sens peut alors surgir. L'écriture de la collection assure la multiplication des relations, des jeux d'échos et des correspondances entre les différents textes qui subissent son influence : « chaque objet [...] devient [...] le condensé de savoirs multiples, vers lesquels il fait signe, et la collection est structurée par ces liens transversaux qui renvoient les objets les uns aux autres<sup>82</sup>. » C'est par la multiplication des liens logiques, historiques ou personnels qui sont mis en œuvre que le collectionneur assure l'unité (somme toute relative) de son entreprise.

Chez Calvino, ces jeux d'échos se multiplient simultanément à trois niveaux ; ils se déploient à l'intérieur d'un recueil unique, à l'intérieur du réseau que forment les œuvres complètes de l'écrivain et à l'intérieur de la « Bibliothèque » qui les contient. Ces liens étant potentiellement infinis, il serait vain de tenter d'en dresser la liste exhaustive ; quelques cas de figure suffiront néanmoins à rendre compte de la variété de leurs natures et de la richesse de leurs entrecroisements. *Les villes invisibles* et *Palomar* reposent sur une structure en apparence complexe et rigide ; or plusieurs villes pourraient aisément se déplacer d'une rubrique à l'autre sans heurt. Euphémie, par exemple, est cette ville où « s'échange la mémoire aux solstices et aux équinoxes » [VI, 48]. Les échanges et la mémoire – qui donnent leurs noms à des deux rubriques du recueil – semblent avoir la même valeur dans le texte ; aucun indice ne permet d'expliquer pourquoi Calvino a choisi de la classer dans la première rubrique plutôt que dans la seconde. Dans *Palomar*, le scénario est le même : le classement en apparence élaboré dissimule plutôt mal sa part d'arbitraire. Ici encore, de nombreux textes pourraient transiter d'un groupe à l'autre : dans « La contemplation des étoiles », monsieur Palomar se livre à quelques observations astronomiques sur une plage ; classé sous « Palomar regarde le ciel », ce texte aurait aussi pu se retrouver dans la section intitulée sous « Palomar sur la plage ».

Dans *Les villes invisibles*, de nombreuses rubriques clandestines se profilent. Il existe, par exemple, une série de « villes-doubles » cachées qui comprend des villes classées dans

---

<sup>82</sup> Dominique Pety, *op. cit.*, p. 118.



différentes rubriques : ainsi une Bersabée céleste, suspendue dans le ciel, sert de modèle à la Bersabée terrestre ; à Eusapie, les habitants construisent sous terre une copie exacte de leur ville pour les morts ; à Valdrade, le voyageur voit deux villes : « l'une qui s'élève au dessus du lac et l'autre, inversée, qui y est reflétée. » [VI, 66]. Le désordre qui perturbe la rigidité du classement et la grande quantité des rubriques clandestines permettent d'ériger des ponts entre les textes. La récurrence d'un même objet à l'intérieur d'un livre permet également de souligner son appartenance à plusieurs ensembles. La figure de l'arbre, par exemple, se manifeste plusieurs fois dans *Collection de sable* ; l'arbre de Jessé, l'arbre du Tula et le quatre-vingt-dix-neuvième arbre renvoient à trois réalités proposant trois réflexions différentes sur le temps qui, lorsqu'elles sont croisées, s'enrichissent mutuellement.

La manière dont certains textes entrent en résonance avec d'autres à l'intérieur d'un livre unique révèle que les oeuvres de Calvino communiquent entre elles à travers des récurrences thématiques, formelles et lexicales. Ainsi, les ruines préhispaniques du Mexique servent de cadre à la fiction dans au moins trois livres : *Palomar*, *Collection de sable* et *Sous le soleil jaguar*. Dans le premier livre, les ruines sont le symbole du besoin et la difficulté de traduire en mots les images ; dans le deuxième, elles représentent la guerre que se livrent la nature muette et le langage ; dans le troisième, elles témoignent de la rivalité qui opposait les Jésuites et les Aztèques au XVIII<sup>e</sup> siècle. Parce qu'elle permet de déceler leurs liens invisibles, la lecture combinée de ces trois livres ajoute une couche de signification supplémentaire à chacun d'entre eux. Dans les trois cas, en effet, les ruines sont aussi le prétexte à une réflexion sur la forme cyclique du temps : en plus de leur signification première, elles illustrent : « une succession de destructions et de renaissances formant un cycle sans fin » [CDS, 131], « la continuité de la vie et de la mort » [P, 126] et « une conception cyclique et tragique du temps » [SLSJ, 39]. Ces réflexions secondaires, marginales, reçoivent une importance qui ne pouvait jaillir que de leur récurrence et de la lecture croisée qui l'a mise au jour.

C'est à l'échelle de la « Bibliothèque de Babel » (Borges) que se construit un troisième réseau, intertextuel, à travers lequel chaque livre de Calvino se fait « l'écho de ceux qui

l'anticipèrent et le présage de ceux qui le répèteront<sup>83</sup>. » Dans *Les villes invisibles*, Calvino répond au souhait formulé par Borges dans « Le rêve de Coleridge<sup>84</sup> » (« El sueño de Coleridge »). Dans cet essai, l'écrivain argentin constate avec surprise que deux auteurs ont relaté un même rêve dans des termes absolument identiques et ce, à cinq siècles d'intervalle et sans que le second ait pris connaissance de ce que le premier avait écrit. Rashid al-Din, historien persan du XIV<sup>e</sup> siècle, et S.T. Coleridge<sup>85</sup> ont tous les deux raconté un songe dans lequel Kublaï Khan rêve d'un palais qu'il fait ensuite construire. Fasciné par cette coïncidence, Borges imagine que la série de rêves n'a peut-être pas touché sa fin et que quelqu'un rêvera de nouveau ce rêve sans soupçonner que d'autres l'ont rêvé avant lui ; or, Calvino, qui a lu Borges (de nombreux essais en attestent), répond à ce désir en mettant en scène à son tour un empereur des Tartares contemplatif et songeur.

Cet exemple démontre que les pratiques intertextuelles de Calvino permettent d'illustrer sa conception circulaire, itérative et mémorielle d'un art littéraire où chaque œuvre se construit sur l'inconscient collectif en même temps qu'elle contribue à l'ériger. Pour l'écrivain italien, en effet, « inventer en littérature, c'est *redécouvrir* des mots et des histoires laissés de côté par la mémoire collective et individuelle<sup>86</sup>. » Dans cette perspective, l'intertextualité devient un autre type de collection. Remarquant que bon nombre d'écrivains sont passés de la gestion de leur bibliothèque (considérée comme une collection de livres) à une pratique intertextuelle de l'écriture, Dominique Pety affirme que « la bibliothèque [...] constitue en corpus potentiel l'ensemble des textes anciens que le texte moderne recombine à sa guise, au point de devenir lui-même une bibliothèque "inventoriée, découpée, répétée et combinée"<sup>87</sup>. » Par le biais de l'intertextualité, Italo Calvino répète les étapes de la praxis de la collection à travers lesquelles le monde est mis en ordre et peut facilement être consulté : repérer, trier, classer, combiner, exposer/publier. Calvino est passé dans ses rapports avec le

<sup>83</sup> Michel Schneider, *Voleurs de mots, essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Paris, Gallimard, Coll. « Connaissance de l'inconscient », 1985, p. 81.

<sup>84</sup> Jorge Luis Borges, « Le rêve de Coleridge » dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, p. 682-685. Cet exemple est également cité par Philippe Daros, *Italo Calvino, op. cit.*, p. 89.

<sup>85</sup> Dans un poème intitulé *Kubla Khan, or a Vision in a Dream. A Fragment* (1816).

<sup>86</sup> Italo Calvino, « La combinatoire et le mythe dans l'art du récit », dans *Esprit*, n° 4 (avril 1971), p. 680. Silas Flannery tient un discours similaire : « Parfois, je pense à la matière du livre à écrire comme à quelque chose qui existe déjà : pensées déjà pensées, dialogues déjà proférés, histoire déjà arrivées, lieux et atmosphères déjà vus. » [SPUN, 192]

<sup>87</sup> Dominique Pety, *op. cit.*, p. 221.

monde « de l'exploration à la consultation » [EP, 94] : le monde est désormais perçu comme un ensemble de données qui se trouvent là, indépendamment de l'écrivain qui n'a plus qu'à les confronter, les combiner, les transmettre... C'est la forme du cabinet de curiosités qui lui permettra le plus efficacement de s'adonner à cette activité combinatoire.

### 1.3.3 Un cabinet de curiosités hypertextuel

Si l'écriture de la collection implique que l'écrivain assemble des données diverses, le lecteur doit lui aussi se prêter au jeu de la combinatoire pour que son potentiel soit déployé. L'écriture de la collection va donc de pair avec une lecture dite « hypertextuelle ». René Audet établit un rapprochement entre le mode de lecture du recueil<sup>88</sup> et le mode de fonctionnement de l'hypertexte. Créé par Theodor Holm Nelson en 1965, le terme « hypertexte » désigne à l'origine une organisation non-linéaire de l'information ; s'il qualifie désormais un texte électronique composé de blocs de textes liés entre eux de manière non séquentielle, René Audet le définit quant à lui comme un « texte non linéaire constitué de blocs textuels et de liens, le tout formant un réseau non hiérarchisé où la séquence de lecture, d'exploration est laissée libre au lecteur<sup>89</sup> ».

Bien qu'il ait été prévu par l'auteur, l'ordre de lecture séquentiel imposé par les contraintes matérielles du livre ne permet pas aux *Villes invisibles*, à *Palomar* ni à *Collection de sable* de déployer leur potentiel sémantique. En autorisant le lecteur à tracer son propre parcours à travers leurs collections de textes, ces trois livres abolissent la clôture habituelle du texte et font éclater l'ordre immuable de la lecture. Le lecteur est alors sommé de tisser un réseau de liens virtuels entre les textes : René Audet, qui donne à ce procédé le nom de « réticulation », affirme que « ces liens ne permettent pas de recréer une linéarité de contenu, mais bien d'échafauder des parallèles, des renvois sémantiques qui se superposent aux textes dans leur juxtaposition matérielle<sup>90</sup> ».

<sup>88</sup> S'il s'intéresse surtout au recueil de nouvelles, René Audet précise dans sa conclusion que ce mode de lecture s'applique également aux recueils de poésie et d'essais.

<sup>89</sup> René Audet, *op. cit.*, p. 104.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 120.

Les cabinets de curiosités, à leur manière, fonctionnent également sur le mode de l'hypertexte. Rêvant d'un savoir universel qui anticipe sur l'évolution de nos moyens de communication actuels, les cabinets curieux présentent une architecture qui, sous d'autres noms, incluait des « sites », des « icônes », des « fenêtres », des « portails » et des « liens »<sup>91</sup>. Ce faisant, le cabinet de curiosités désire révéler l'infini au sein d'un nombre fini d'objets. Parce qu'ils sont étranges et qu'ils n'entrent dans aucune catégorie, les fantaisies et les raretés qu'ils cumulent sont susceptibles d'entrer dans n'importe quelle configuration. Les *unica*, de surcroît, sont tous chargés symboliquement ; or dans le symbole, « le monde vient accomplir sa perfection et sa plénitude au foyer des semblances et des similitudes. Tout se tient, s'enchaîne, se répond au miroir des correspondances et des analogies qui semblent s'étendre toujours plus loin... »<sup>92</sup>. La collection multiplie donc les possibilités de connexions ; « défaisant les liens symboliques traditionnels par juxtapositions et voisinages inattendus, elle favorise la libre association des éléments qu'elle se contente d'exposer dans le désordre »<sup>93</sup>.

À l'instar du visiteur du cabinet de curiosités, le lecteur de Calvino doit tisser des liens entre les textes hétérogènes. En reprenant ce que l'écrivain italien disait au sujet d'André Breton, on peut affirmer que Calvino « annihile l'irrationalité du hasard » ; dans son œuvre, « les associations de mots et d'images répondent à une logique cachée qui n'a pas moins de valeur que ce que, communément, on appelle pensée. » [DAL, 176-177] Si les œuvres de Calvino se présentent comme autant de cabinets de curiosités hypertextuels<sup>94</sup>, c'est aussi parce qu'

En lieu et place des symboles proprement dits et des grands récits autorisés par l'histoire et l'institution, on [y] trouve des « résidus et des débris

<sup>91</sup> Cela est d'autant plus vrai dans le cas particulier du Théâtre de la mémoire de Giulio Camillo, comme l'indique Bertrand Schefer dans la préface qu'il a écrite pour cet ouvrage. L'entreprise de Camillo sera décrite plus en détail dans le second chapitre de ce mémoire. Bertrand Schefer dans Giulio Camillo, *Théâtre de la mémoire*, Paris, Allia, 2001, p. 8.

<sup>92</sup> Guillaume Asselin, « Du (dé)bris symbolique », *Protée*, vol. 36, n° 1 (printemps), p. 7-8.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>94</sup> Calvino lui-même utilise l'expression « hyper-roman » pour parler de ses œuvres : il l'emploie pour qualifier *Si par une nuit d'hiver un voyageur* et *Le château des destins croisés* mais aussi *La vie mode d'emploi* de Georges Perec [LA, 189]. Les « hyper-romans », pour lui, sont ces « livres-machines » qui multiplient les récits en fournissant les échantillons de leur multiplicité potentielle. Un article a par ailleurs été consacré à cette question. Mikhail Vizel, « Les derniers romans d'Italo Calvino comme hypertextes » [en ligne], traduit du russe par Nadejda Ivanova, <http://hypermedia.univ-paris8.fr/Groupe/documents/Calvino.htm> [page consultée le 10 avril 2008]

d'événements », des déchets de mythes démembrés, de légendes dispersées et de croyances dégradées : toutes sortes de météores ou de météorites que le temps et l'usure ont fait choir de leur orbite symbolique et rendent du même coup disponibles pour de nouvelles combinaisons<sup>95</sup>.

L'œuvre de Calvino témoigne elle aussi de « la fin des grands récits de légitimation<sup>96</sup> » idéologiques (bibliques, marxistes, psychanalytiques, scientistes, existentialistes ou structuralistes) qui prétendaient donner une cohérence aux sociétés et un sens global à l'histoire sous forme d'utopie. Pour l'auteur italien, la seule utopie possible est « pulvérisée, corpusculaire », c'est « une utopie en suspension » [ML, 208]. Les châteaux de cartes de l'utopie s'étant écroulés, quelque chose d'irremplaçable a été perdu : aucune vision d'avenir ne peut plus être globale, car le seul modèle historique pouvant être construit est « un modèle par réunion de morceaux d'origines diverses [...], de fragments de modèles diversement éclatés » [ML, 205]. À l'instar de Jean-François Lyotard, l'écrivain italien postule l'éclatement et l'incompatibilité des différents savoirs : Italo Calvino n'énonce plus que des vérités partielles ou parcellaires et il pratique un art du recyclage et du collage où se mélangent les temps contemporains et archaïques. Parce que l'histoire n'affiche plus de continuité et qu'elle ne constitue plus un tout, il n'y a plus d'ordre possible pour Calvino. Les fragments qu'il collectionne donnent à contempler la mémoire d'un ordre ancien qui n'existe plus :

Nous ne parvenons plus à maintenir en ordre le dépôt des matériaux accumulés par l'humanité – mécanismes, équipement, marchandises, marchés, institutions, documents, poèmes, emblèmes, photogrammes, *opera picta*, arts et métiers, encyclopédies, cosmologies, grammaires, *topoi* et figures du discours, rapports parentaux, tribaux et d'entreprise, mythes et rites, modèles opérationnels. [...] Tous les paramètres, les catégories, les antithèses qui avaient servi à imaginer et classer et projeter le monde sont mis en discussion. [DAL, 288]

L'œuvre de Calvino révèle donc une conception de l'écriture héritée de la collection non seulement sur le plan thématique, mais aussi dans ses dimensions esthétique et éthique.

<sup>95</sup> Guillaume Asselin, *loc. cit.*, p. 12.

<sup>96</sup> Voir Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, Coll. « Critique », 1979, 109 p.

Collectionnant « le dépôt de matériaux accumulés par l'humanité » ou du moins ce qu'il en reste, Italo Calvino tâche de reconstruire l'unité éclatée de la mémoire universelle mais aussi de sa mémoire personnelle. L'écrivain italien se définit lui-même comme un collectionneur de souvenirs : « je ne peux pas dire que j'aie un esprit de collectionneur, c'est-à-dire que cet esprit ne s'éveille en moi qu'avec des choses impalpables comme les images des vieux films – collection de souvenirs, d'ombres blanches et noires. » [EP, 93-94] C'est à cette dimension mémorielle des collections de Calvino que sera consacré le second chapitre de ce mémoire.



## CHAPITRE II

### LA COLLECTION : « UN AXIOME INVÉRIFIABLE POUR LES CALCULS DE LA MÉMOIRE<sup>1</sup> »

Le chapitre précédent a permis de démontrer que la collection permet à Calvino de rassembler ce qui est dispersé, de nommer ce qui se perd dans l'indistinction et de maîtriser la multiplicité qui l'effraie. La collection vise aussi à préserver la trace et le souvenir de ce qui est menacé de disparaître ; dans ce chapitre nous verrons que si les grands nombres effraient Calvino, la perspective de la fin du monde et, à plus petite échelle, de chacun des éléments qui le composent, le terrorise davantage. Après avoir identifié les manifestations de cette angoisse dans l'œuvre de l'écrivain italien, nous observerons comment Calvino met en branle une double entreprise de mémoire individuelle et collective fondée sur la collecte de traces mnésiques. Il s'agira de démontrer que le livre agit comme un « lieu de mémoire<sup>2</sup> » et de sauvegarde de ces traces, dans une perspective muséale. Il importera, en dernier lieu, d'identifier les lignes de failles du projet de Calvino et, avec l'écrivain, de poser la question suivante : est-il vraiment possible de collectionner le sable ? Car s'il peut effectivement être recueilli, le sable conserve-t-il vraiment la mémoire qu'il tente de préserver et, éventuellement, de ranimer ?

---

<sup>1</sup> [RSG, 175]

<sup>2</sup> Le « lieu de mémoire » est un concept historique développé par Pierre Nora dans *Les lieux de mémoire* ; il s'agit d'un lieu, matériel et concret, ou abstrait et intellectuellement construit, dans lequel la mémoire nationale est incarnée. Pierre Nora (dir. publ.), *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, Coll. « Quarto », 1997, 3 v.

## 2.1 « UNE ÉPOQUE OÙ NE SE SAUVE PLUS RIEN NI PERSONNE<sup>3</sup> »

### 2.1.1 Apocalypse et entropie

Pour Italo Calvino, l'existence est dominée par sa dissolution en instants et en autant de corpuscules sans lien ni forme ; l'écrivain en conclut que « l'entropie, quoi qu'il arrive, triomphera pour finir, et que, de l'univers et de toutes ses galaxies, il ne restera qu'un tourbillon d'atomes au sein du vide. » [ML, 230] Cette pessimiste prophétie, qui annonce le lent mais continu effritement du monde, est régulièrement énoncée dans l'œuvre avec des mots qui sont presque toujours les mêmes et qui prédisent la fatale pulvérulence de l'univers : « des mondes vivables et visibles, il ne restera qu'une poussière de particules qui ne retrouveront plus une forme » [CDS, 147].

L'écrivain italien envisage l'apocalypse dans une perspective scientifique ; le monde qu'il habite « est gouverné par la science, et cette science a un fondement tragique : le processus irréversible qui conduit l'univers à se décomposer en un nuage de chaleur. » [CDS, 147] À plusieurs reprises, Italo Calvino rappelle que le Soleil est arrivé à mi-chemin de sa vie et que, « dans la meilleure des hypothèses, dans quatre ou cinq milliards d'années tout sera fini<sup>4</sup>. » L'univers est donc un incendie « fait de braseros qui s'attisent et s'éteignent, de supernovae incandescentes, d'étoiles géantes rouges qui s'éteignent petit à petit, d'épaves de naines blanches réduites en cendres » [CDS, p. 146]. Or, si la terre n'est qu'une boule de feu, le temps sera fini lorsque s'éteindra le dernier feu. En effet :

le temps est comme le feu : tantôt il s'élance en flammes impétueuses, tantôt il couve enterré dans la lente carbonisation des ères, tantôt il serpente et se ramifie en zigzags imprévisibles et foudroyants, mais toujours il tend vers son unique but : consumer toute chose et se consumer avec. [CDS, p. 147]

<sup>3</sup> [DAL, 399]

<sup>4</sup> Italo Calvino, *La grande bonace des Antilles*, Paris, Seuil, Coll. « Points », 1997, p. 137. Désormais les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle GBA, suivi du folio, et placées entre crochets dans le texte.

Pour Calvino, cet enfer terminal indique la fin des temps, mais il marque également la fin de plusieurs de ses livres. Comme le fait en effet remarquer Philippe Daros<sup>5</sup>, longue est la liste de ses récits qui se terminent sur le constat d'un chaos ou d'une apocalypse. *Le Château des destins croisés*, par exemple, s'achève sur ces mots : « Je commence à être las du Soleil et souhaite que se casse la syntaxe du monde : que se mêlent les cartes, les feuilles de l'in-folio, les fragments de ce miroir du désastre<sup>6</sup> » ; dans « L'implosion », dernier récit écrit par Italo Calvino de son vivant, est un « cosmicomic » qui conclut définitivement son oeuvre sur ce constat maintes fois répété : « Tout parcours de temps avance vers le désastre dans un sens ou dans un autre...<sup>7</sup> »

Plus que toute autre oeuvre de Calvino, les trois livres qui constituent le corpus de ce mémoire sont imprégnés de cet imaginaire de la fin des temps. Dans *Les villes invisibles*, c'est l'empire du Grand Khan qui, puisqu'il symbolise l'univers, est appelé à s'éteindre ; le Khan, en effet, sait bien que son empire « pourrait comme un cadavre dans un marais ». [VI, 73] Certaines villes se font par ailleurs les emblèmes de cette apocalypse progressive ; Marco Polo observe par exemple que la véritable carte de l'univers, c'est Eudoxie, « une tache qui grandit au hasard, avec des rues en zigzags, des maisons qui s'écroulent l'une sur l'autre dans un nuage de poussière, des incendies, des hurlements dans le noir. » [VI, 116] Le livre qui abrite les cinquante-cinq villes invisibles trouve par ailleurs sa conclusion dans ce dialogue :

[Kublai Khan] dit :

– Tout est inutile, si l'ultime accostage ne peut être que la ville infernale, si c'est là dans ce fond que, sur une spirale toujours plus resserrée, va finir le courant.

Et Polo :

– L'enfer des vivants n'est pas chose à venir ; s'il y en a un, c'est celui qui est déjà là, l'enfer que nous habitons tous les jours, que nous formons d'être ensemble. [VI, 189]

<sup>5</sup> Voir Philippe Daros, « Les livres des autres ou soi-même comme un autre », *Littérature*, n° 92, décembre 1993, p. 69-83.

<sup>6</sup> Italo Calvino, *Le château des destins croisés*, Paris, Seuil, Coll. « Points », 1976, p. 133. Désormais les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle CDC, suivi du folio, et placées entre crochets dans le texte.

<sup>7</sup> Italo Calvino, « L'implosion ». Le texte est à ce jour inédit en français ; quelques extraits ont toutefois été traduits par Philippe Daros dans *Italo Calvino. Le voyageur dans la carte*, Paris, Hachette, Coll. « Portraits littéraires », 1994, p. 158.

*Palomar*, quant à lui, évoque régulièrement le lent refroidissement des rayons du soleil, les nombreuses menaces de catastrophe qui guettent la planète et la « course des heures » qui conduit inévitablement à la mort de toute chose ; c'est donc sans surprise que le livre se termine sur une petite apocalypse individuelle : la mort de son personnage éponyme. Dans *Collection de sable*, enfin, ce constat d'entropie généralisée prend une ampleur considérable qui s'affirme davantage au fil des pages ; de nombreuses observations de voyage deviennent alors l'occasion de rappeler que l'Histoire est catastrophique et incongrue. L'arbre de Jessé, cette décoration de stuc peint qui couvre la voûte de l'église Santo Domingo à Oaxaca, amène par exemple l'écrivain à réfléchir aux formes que devraient présenter les arbres généalogiques. Si leurs racines doivent être recherchées à une distance de plusieurs millions d'années, ce qui semble s'approcher, observe l'écrivain, c'est plutôt la fin, « le fait que toutes les branches, une à une ou toutes ensemble, se brisent, la menace de la catastrophe démographique, alimentaire, technologique... » [CDS, 128]

### 2.1.2 En quête de l'« ultime substance » : les scories, les ruines et les traces

Parce que Calvino cherche à se convaincre que « tous les éléments de l'univers peuvent tomber l'un après l'autre, mais que quelque chose reste malgré tout » [CDS, 94], la thématique de la catastrophe du temps va de pair avec un grand intérêt pour les scories, les ruines et les traces sous toutes leurs formes. À l'instar de celui qui est mis en branle par un collectionneur, le projet de l'écrivain vise en effet à récupérer et à protéger les dernières traces disponibles de ce qui, soumis au processus de pulvérisation du monde, a déjà entrepris de s'effriter et menace de disparaître à jamais. Cette volonté permet d'expliquer pourquoi Calvino a choisi de collectionner le sable : « la récolte des sables choisis enregistre le résidu de longues érosions qui est [...] l'ultime substance » du monde. [CDS, 12-13, c'est nous qui soulignons]

De nombreuses *villes invisibles* révèlent l'obsession pour les ordures qui investit tout le recueil : Bersabée, par exemple, est cette « ville fécale » où, à la place des toits, se trouvent « des poubelles renversées, desquelles s'échappent des croûtes de fromage, papiers gras,

arêtes de poisson, eau de vaisselle, restes de spaghetti, vieux bandages » ; [VI, 131] Clarisse, quant à elle, est cette ville qui, ayant souvent dé péri, a chaque fois été reconstruite à partir de ses propres rebuts à l'image de la splendeur qu'elle affichait autrefois. C'est Léonie, toutefois, qui incarne le plus explicitement le rapport qu'entretient Calvino avec les scories. Chaque matin, les habitants de cette « métropole sans cesse habillée de neuf » [VI, 135] se réveillent dans des draps frais, se lavent avec des « savonnets inentamés » et enfilent des peignoirs neufs, tandis que les restes de la Léonie de la veille attendent, emballés dans des sacs, le passage de la « voiture du nettoyage ». Dominée de toutes parts par ses propres résidus, Léonie est constamment menacée par l'éventuel éboulement des montagnes d'ordures qui l'encerment, ce qui amène Marco Polo à s'interroger : au-delà de ses frontières, le monde entier serait-il couvert d'ordures ? ne resterait-il pas du monde qu'un terrain vague couvert d'immondices et, en son centre, le jardin suspendu du Grand Khan ?

Le problème des ordures est si fondamental dans l'œuvre d'Italo Calvino que l'écrivain a consacré un essai à la question ; « La poubelle agréée » a paru d'abord dans *Paragone* en 1977 et a été repris dans *La route de San Giovanni* (1990), recueil posthume dans lequel l'autobiographie et la mémoire sont l'une et l'autre « à la recherche de leurs débris épars »<sup>8</sup>. Dans cet essai, Calvino dépeint le mode de vie contemporain des Occidentaux en reprenant les termes et les images qu'il avait employés pour décrire les mœurs des habitants de Léonie : « L'expulsion des ordures de la journée coïncide avec la clôture de la journée elle-même, [...] pour que demain, en nous réveillant, nous puissions commencer une nouvelle journée sans plus avoir à manier ce que la veille nous avons laissé choir de nous pour toujours. » [RSG, 123-124] Cet essai offre par ailleurs à Calvino l'occasion de réfléchir sur sa pratique d'écriture. L'écrivain y compare en effet les deux genres d'ordures ménagères que sont les rebuts de la cuisine et les résidus de l'écriture. Ce que nous apprend l'observation comparative du seau à déchets et de la corbeille à papier, c'est que l'indiscrétion se niche dans les pages denses de ratures sur lesquelles s'est escrimé l'écrivain qui les jettera finalement à la poubelle, c'est-à-dire dans ces phrases perdues à jamais, englouties dans la masse de tout ce qui est jeté et ne pourra jamais plus être retrouvé. Selon Calvino, tout acte produit des ordures, y compris l'acte de penser : « ces pensées que vous êtes en train de lire, c'est ce qui

<sup>8</sup> Jean-Paul Manganaro, « Présentation », dans RSG, p. III-IV.

a été sauvé de dizaines de feuillets mis en boule dans la corbeille » [RSG, 127], signale-t-il à ses lecteurs. L'essai se termine par ailleurs sur la liste confuse et désordonnée des notes que l'écrivain a consignées pendant des années en prévision du texte à écrire. Ce fatras constitue l'inventaire des idées que Calvino se proposait de développer dans cet essai ; or il n'a pu reconstruire ni le fil ni le raisonnement qui devaient les lier :

« thème de la mémoire            expulsion de la mémoire            mémoire perdue  
garder et perdre ce qui est perdu    ce qu'on n'a pas eu    ce qu'on a eu en  
retard    ce que nous portons avec nous [...]    il y a l'œuvre inutilisable, et  
moi je n'y suis plus<sup>9</sup> » [RSG, 149]

Dans « La poubelle agréée », Calvino se demande également si ce n'est pas en jetant que nous pouvons nous assurer que quelque chose de nous n'a pas encore été perdu et ne sera peut-être jamais à jeter. Dans cette perspective, chaque texte écrit et publié ne recueille que ce qui a pu être sauvegardé du processus d'écriture au cours duquel les mots ne suffisent malheureusement pas à rendre compte de la complexité des chemins de la pensée. La lettre que Calvino a écrit à propos de l'écriture de *Palomar*<sup>10</sup> exemplifie cette vision de la littérature où compte davantage ce qui a été laissé pour compte que ce qui a finalement su s'intégrer au livre ; commentant la genèse de l'œuvre, l'écrivain ne parle que des projets avortés et de ce qu'il a choisi de ne pas écrire ou encore de ce qui n'a finalement plus rien à voir avec ce qui a été fait. Le rite de jeter permet à Calvino de « retrouver la promesse de l'accomplissement du cycle propre au processus agricole, où – dit-on – rien n'était perdu » [RSG, 134] mais le résultat n'est pas celui qui était escompté. Ce qui échoit à la poubelle, constate amèrement l'écrivain, échappe définitivement à la mémoire.

À l'obsession des ordures qui se déploie dans *Les villes invisibles* et dans « La poubelle agréée » se substitue l'intérêt pour les ruines qui investit *Palomar* et *Collection de sable*. Si

<sup>9</sup> La mise en page du texte original est respectée ; les blancs graphiques sont autant de trous dans lesquels s'abîme la mémoire perdue de Calvino.

<sup>10</sup> Voir la lettre inédite écrite par Italo Calvino en 1983, traduite et intégrée par Philippe Daros dans *Italo Calvino, op. cit.*, p. 164-168.



les scories n'y sont pas tout à fait absentes<sup>11</sup>, les ruines y sont quant à elles omniprésentes. Monsieur Palomar et le narrateur de *Collection de sable* (Calvino) visitent en effet les ruines de Tula (l'ancienne capitale des Toltèques), les vestiges de la civilisation maya, le palais royal des Achéménides à Persépolis, la colonne Trajane de Rome, etc. ; pour l'un comme pour l'autre, « c'est toujours la conscience de quelque chose qui va être perdu qui pousse à la *pietas* pour ces humbles vestiges. » [DAL, 392] À ces ruines matérielles, témoins tangibles d'un monde effondré, s'ajoutent une profusion de ruines symboliques, où le mot « ruines » est à prendre dans son sens le plus large : ce qui reste.

Selon une légende japonaise rapportée par Italo Calvino dans *Collection de sable*, un empereur épris d'une très belle femme aurait autrefois planté quatre-vingt-dix-neuf arbres dans l'espoir de gagner son amour. Parmi un champ d'antennes de télévision, il est aujourd'hui possible d'apercevoir le dernier survivant de cette forêt disparue ; dernier témoin de la « géographie du sublime d'hier » [CDS, 115], cet arbre est le gardien d'un mythe ancestral. En Iran, la langue de l'Avesta dans laquelle prie le *mobet* que rencontre Calvino fait l'objet d'un commentaire semblable ; cette langue est « celle où la souche indo-européenne a conservé ses stratifications les plus archaïques ». [CDS, 142] Cet écho des origines mythiques de la parole, saisissable parmi « les derniers dépositaires d'un discours transmis identique dans sa lettre et son accent à travers des milliers d'années » [CDS, 142], a tout pour rassurer l'écrivain. Ce modèle de transmission du savoir, observe-t-il en effet à l'occasion d'un séjour au Japon, a permis à de nombreux poèmes de se transmettre au fil du temps bien que le papier sur lequel ils ont été retranscrits ait été quant à lui réduit en poussière depuis longtemps. À son tour, monsieur Palomar essaie de saisir quelques fragments de mythes dispersés : observant le ciel, il désire capter les quelques lueurs fatiguées de la connaissance allégorique des astres qui nous a été transmise par les Anciens et dont nous ne connaissons plus rien maintenant que nous sommes « orphelins de toute mythologie ». Ces trois exemples permettent de mettre en relief la sensibilité de Calvino pour toutes ces ruines immatérielles qui sont autant de dépôts ou de résidus de très vieilles légendes, de mythologies

---

<sup>11</sup> Monsieur Palomar, par exemple, constate au cours d'un séjour à la mer que « l'eau qui se retire révèle maintenant une bande de plage constellée de boîtes, de noyaux, de préservatifs, de poissons morts, de bouteilles en plastique, de sabots cassés, de seringues, de branches noires de cambouis. » [P, 25-26] Les ordures dans *Palomar* et *Collection de sable* ne constituent plus un thème principal mais sont néanmoins régulièrement présentes.

oubliées, de croyances abandonnées, de systèmes de pensée et de dispositifs langagiers désuets. L'écriture pourrait permettre à ces traces, selon Calvino, d'être pérennisées dans leur devenir.

### 2.1.3 Mise en œuvre d'un temps cyclique et réversible

Dans *Les villes invisibles*, *Palomar* et *Collection de sable*, ce retour vers les origines oubliées de la mémoire autorise une redéfinition de la forme du temps qui a tout à voir avec l'esprit de collection qui influence ces trois livres ; le temps dans lequel s'inscrivent les récits de Calvino et le temps qui définit l'entreprise du collectionneur sont en effet les mêmes. Si la collection « est un ensemble statique et clos, mais animé d'une dynamique interne, qui compose les objets en unité organique, qui déploie la richesse de chacun d'eux selon un rythme cyclique<sup>12</sup> », l'imaginaire du temps de Calvino adopte le même rythme.

Fortement historicisées, les premières fictions tâchent d'élaborer « un modèle romanesque en prise avec l'Histoire<sup>13</sup> » et, plus spécifiquement, avec sa propre expérience dans la Résistance. Répondant à la volonté de témoigner de la réalité politique des années 1950, les premiers romans et nouvelles néoréalistes modélisent leur temps fictif sur un temps historique, linéaire et progressif. En 1957 après l'invasion de Budapest par les chars russes, Calvino amorce dans son œuvre une transformation progressive qui désactualisera peu à peu ses récits jusqu'à ce que « le vecteur d'un temps orienté [ait cédé] sa place à la clôture du cercle<sup>14</sup> ». D'une œuvre à l'autre, les références explicites à une histoire singulière se dissolvent, témoignant de la volonté grandissante de l'auteur de s'affranchir du temps ; Italo Calvino nourrit désormais le « désir que l'histoire réponde à d'autres règles ». [CDS, 88]

<sup>12</sup> Dominique Pety, *Les Goncourt et la collection. De l'objet d'art à l'art d'écrire*, Genève, Droz, Coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2003, p. 152.

<sup>13</sup> Philippe Daros, « L'évolution des conceptions romanesques d'Italo Calvino », dans *Formes et imaginaires du roman*, sous la direction de Jean Bessière, Paris, Presses Universitaires françaises, coll. « Champion-Varia », 1998, p. 203.

<sup>14</sup> Philippe Daros, « Le livre des autres ou soi-même comme un autre », *loc. cit.*, p. 78.

C'est dans une temporalité en folie qui dilate et contracte alternativement le temps et qui brouille sa linéarité que s'inscrivent *Les villes invisibles*. Cette « sortie de l'Histoire<sup>15</sup> » souhaitée par Italo Calvino suffit à expliquer que Marco Polo, personnalité historique issue du XIII<sup>e</sup> siècle, puisse croiser sur son chemin des villes telles que New York et San Francisco qui ne seront pourtant respectivement fondées que quatre et cinq siècles après lui. Parce qu'il superpose ses différentes strates en faisant abstraction de la chronologie établie par l'Histoire, un tel temps ne saurait en effet reconnaître l'anachronisme. Pour l'auteur italien, « le récit implique toujours un combat contre le temps » [LA, 66] ; chacun de ses livres constitue donc un lieu d'expérimentation où sont élaborées diverses stratégies narratives qui permettent au temps de se démultiplier dans l'œuvre et à la « course des heures » d'échapper à son orientation téléologique. C'est dans une perspective ichnographique<sup>16</sup> que cette temporalité propre aux *Villes invisibles* sera toutefois conceptualisée. Du grec *ichnos*, qui signifie empreinte, trace laissée sur le sol, le terme appartient au vocabulaire de l'architecture et est ainsi défini par Louis Marin :

Les deux dimensions du futur et du passé se télescopent dans le présent de la représentation ichnographique puisque le plan au sol qui est le premier geste du projet d'édification est structuralement équivalent au vestige au sol qui est le dernier reste, l'ultime ruine de l'édifice détruit<sup>17</sup>.

C'est donc dire qu'un même tracé peut à la fois préfigurer la construction à venir ou être le témoignage d'un bâtiment arasé. Toutes autant qu'elles sont, *Les villes invisibles* sont gorgées de cet imaginaire<sup>18</sup> : la ville d'Armille, par exemple, n'a ni murs, ni plafonds, ni planchers et possède des conduites d'eau qui montent verticalement là où devraient être les maisons et qui se ramifient là où devraient être les étages. C'est en ces mots que Marco Polo

<sup>15</sup> Cette expression est utilisée par Calvino dans la préface qu'il a écrite pour l'édition italienne du roman *Les fleurs bleues* de Raymond Queneau qu'il a par ailleurs traduit. Cette préface n'a pas été traduite en français, mais un extrait est disponible dans Philippe Daros, *Italo Calvino, op. cit.*, p. 42.

<sup>16</sup> Philippe Daros a aussi fait le rapprochement entre l'œuvre de Calvino et l'imaginaire ichnographique mais à propos du *Château des destins croisés*. Voir *Ibid.*, p. 66-67.

<sup>17</sup> Louis Marin, *Lectures traversières*, Paris, Albin Michel, Coll. « Bibliothèque du Collège international de philosophie », 1992, p. 208.

<sup>18</sup> D'autres représentations ichnographiques importantes parsèment l'œuvre d'Italo Calvino : l'espace tabulé des tarots dans *Le château des destins croisés* ou le « Père des récits » dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* pour ne nommer que celles-là.

décrit la ville : « on dirait que les hydrauliciens ont fait leur travail et sont partis avant l'arrivée des maçons ; ou encore que leurs installations, indestructibles, ont résisté à une catastrophe, tremblement de terre, invasion de termites. » [VI, 62] Impossible de dire si cette « forêt de tuyaux qui se terminent en robinets, en douches, en siphons » est ce qui reste d'Armille ou ce qui, tout au contraire, est le point de départ de son éventuelle construction. Bien qu'une pléiade de représentations supplémentaires de cet imaginaire ichnographique émaille le livre, c'est dans l'atlas du Grand Khan que réside son illustration la plus juste ; celui-ci, en effet, recueille le plan des villes disparues et de celles dont la première pierre n'a pas encore été posée. L'ensemble de ce qui a été et de ce qui n'est pas encore se trouve donc consigné dans un même objet qui donne à lire le passé autant que le futur. Cet atlas et la galaxie de mondes possibles qu'il contient fictionnalisent de façon exemplaire la conception d'un temps circulaire et réversible qui caractérise *Les villes invisibles*.

Les pérégrinations de Marco Polo dans l'espace sont également investies de cet imaginaire puisque, comme le souligne l'empereur, le Vénitien voyage pour retrouver son passé mais va également, dans un même mouvement, à la rencontre de son avenir : ce que Polo « cherchait était toujours quelque chose en avant de lui, et même s'il s'agissait du passé, c'était un passé qui se modifiait à mesure qu'il avançait dans son voyage, parce que le passé du voyageur change selon l'itinéraire parcouru. » [VI, 37] Ainsi le Vénitien avance-t-il selon les lois du palindrome, cette contrainte oulipienne que l'œuvre de Calvino cherche constamment à actualiser. En effet, le marchand se déplace simultanément dans deux directions contraires – avant, arrière / futur, passé – à partir d'un point central qui serait une sorte de présent informe, voire inexistant.

Si Marco Polo collecte les ruines d'un monde matériel, humainement construit, dans *Collection de sable*, Calvino observe quant à lui les diverses manifestations éphémères qui s'offrent à son regard : la forme d'un arbre, le passage d'un groupe de nomades, la symbolique d'un jardin. La progression générale du recueil tend par ailleurs à réduire peu à peu l'attention accordée aux productions de l'esprit et aux monuments humains ; ce ne sont plus les ruines préhispaniques du Mexique qui captent le regard, mais l'enchevêtrement de



lianes qui les recouvre, non plus le mihrab iranien, mais le vide que celui-ci encadre, non plus le temple de Persépolis mais le feu qui brûle en son sein.

C'est donc un tout autre imaginaire temporel qui se déploie dans *Collection de sable*, dont la deuxième partie s'intitule très justement « La forme du temps ». En effet, pour ne pas tomber de nouveau dans le piège de l'autoréférentialité du cercle ichnographique, Calvino se met en quête d'une autre forme à donner à la flèche temporelle tâchant, cette fois encore, de l'arracher à son orientation téléologique. Pour ce faire, l'écrivain devra voyager hors des limites de l'Occident qui a fait de la pierre sa substance idéale et pour qui est ancien ce qui se conserve matériellement depuis longtemps. C'est en effet la description d'un temple de bois japonais qui illustre le mieux son refus d'une conception linéaire et irréversible du temps. Ce temple permet de dépasser les limites du dualisme être/devenir qui structure la conscience occidentale; on assiste alors à la victoire d'une forme sur l'inévitable processus de dissolution qui, jusqu'alors dans l'œuvre, emportait tout avec lui : « nous sommes [...] dans l'univers du bois : l'ancien est ce dont se perpétue le dessin à travers la destruction et le renouvellement continus d'éléments périssables. » [CDS, 92] Le temple de bois ne maintient son identité que par l'acceptation de la dimension périssable de son matériau qui lui confère pourtant une éternité paradoxale. Après s'être livré à ces réflexions, Calvino en arrive à la conclusion suivante : « pour entrer dans la dimension du temps continu, unique, infini, la seule voie est celle qui passe à travers son contraire, la perpétuité du végétal, le temps fragmenté et plural de ce qui se succède, se dissémine, germe, se dessèche ou pourrit. » [CDS, 92] Au Japon, les temples, les palais, les villas et les pavillons, tous en bois, ont plusieurs fois été dévorés par des vers ou par des incendies, ont maintes fois moisissus ou pourris, mais ont toujours été recomposés pièce à pièce : « Surgissent et tombent les dynasties, les vies humaines, les fibres des troncs ; ce qui persiste, c'est la forme idéale de l'édifice, peu importe si chaque morceau de son support matériel a été enlevé et changé d'innombrables fois. » [CDS, 92]

*Les villes invisibles* et *Collection de sable* sont donc animés d'une même volonté : faire se courber la ligne orientée du temps jusqu'à la faire revenir sur elle-même et ce, dans le but avoué d'échapper à l'entropie désespérée de l'Histoire. Dans les deux cas, il s'agit, d'illustrer l'hypothèse d'un temps réversible et fini qui avait été préalablement posée dans *Temps zéro* :

...le temps reviendra sur ses pas, [...] la chaîne des minutes se déroulera en sens inverse, jusqu'au moment où on arrivera de nouveau au début, pour ensuite recommencer, tout cela une infinité de fois – il n'est pas dit alors qu'il y ait eu un début : l'univers ne fait que battre entre deux moments extrêmes, il est obligé de se répéter depuis toujours... [TZ, 160]

Bien que cette hypothèse optimiste se heurte dans les deux recueils à l'intolérable présence d'un temps linéaire dont la flèche n'a de cesse de courir vers le néant, l'esprit de collection contribue à inscrire *Les villes invisibles* et *Collection de sable* dans cette temporalité cyclique qui les distingue. Selon Jean Baudrillard, en effet, la fonction fondamentale de la collection consiste à résoudre le temps historique en une dimension systématique ; la collection interpose un écran discontinu, classifiable et réversible entre l'homme et le devenir irréversible du monde :

répéroriant le temps en termes fixes qu'elle peut faire jouer réversiblement, la collection figure le perpétuel recommencement d'un cycle dirigé, où l'homme se donne à chaque instant et à coup sûr, partant de n'importe quel terme et sûr d'y revenir, le jeu de la naissance et de la mort<sup>19</sup>.

À l'instar de la collection qui autorise l'aménagement d'une synchronie fermée à l'écart du réel, le roman, chez Calvino, vise à mettre un peu d'ordre dans le sentiment de chaos que déclenche la contemplation d'un monde appelé à se dissoudre en poussière. Parce qu'elle est à l'origine indexée sur le passé – ce sont d'abord des vestiges historiques qu'elle accumule –, la collection procède d'une pensée qui se considère au terme de l'Histoire dont elle peut rassembler et totaliser les acquis ; elle s'inscrit ainsi en marge d'un temps linéaire dont elle a désormais la maîtrise. Chez Calvino, l'écriture de la collection permet donc la transformation d'un temps linéaire – qui est celui de la dégradation, de la dispersion, de la mort – en un temps qui est à la fois cyclique et mythique.

<sup>19</sup> Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque Méditations », 1968, p. 115. De la même manière, Dominique Pety affirme que « la collection se pense hors du temps, transformant le déroulement linéaire de l'histoire en structure cyclique qu'elle [...] peut intégrer et contrôler. » Dominique Pety, *Les Goncourt et la collection*, op. cit., p. 115.



## 2.2 LA COLLECTION, SUPPORT D'UNE MÉMOIRE INDIVIDUELLE ET COLLECTIVE

### 2.2.1 Labilité du monde et de sa mémoire

Pour Calvino, si tout doit avoir une fin et que rien ne peut subsister, alors il faut garder des traces de toute chose et les inclure dans une forme qui en préservera définitivement la mémoire. Pour l'écrivain, en effet, c'est le « besoin de transformer le cours de sa propre existence en une série d'objets sauvés de la dispersion, ou en une série de lignes écrites » [CDS, 13] qui caractérise l'« obscure folle envie » qui pousse à rassembler une collection. En fragmentant le monde et en distribuant ses pièces en plusieurs séries d'objets qu'elle immobilise dans le temps, la collection tend à préserver les objets qu'elle arrache au flot inexorable du temps.

La récurrence du mot « labile » dans la version originale des *Villes invisibles* et de *Palomar*<sup>20</sup> révèle à quel point l'écrivain tient à fixer le souvenir de ce qui sera perdu à jamais. La signification de cet adjectif est commune à l'italien et au français : dans les deux langues, il qualifie ce qui est sur le point de s'effondrer et, par extension, tout ce qui est instable. Pour les chimistes, ce terme désigne ce qui s'apprête à modifier sa forme ; c'est cette acception du mot qui semble avoir été retenue par l'écrivain pour qui le monde est en perpétuel changement. Dans « L'invasion des étourneaux » [P, 80-86], monsieur Palomar observe les formes changeantes que dessine le carrousel aérien des étourneaux dans le ciel romain et conclut que les agencements des volatiles se font et se défont sans laisser de traces et sans que personne n'en comprenne jamais le sens<sup>21</sup>. Dans la fluidité de leurs déplacements,

<sup>20</sup> Malgré son équivalent français, ce mot n'a pas été repris dans les traductions françaises des *Villes invisibles* et de *Palomar*. « Labile » a le plus souvent été traduit par « fragile » : « le *labili* nebbie della memoria » (Italo Calvino, *Le città invisibili*, Turin, Einaudi, 1973, p.106) sont par exemple devenues les « brumes fragiles de mémoire ». [VI, 118] D'autres traductions sont aussi possibles : « un deserto di dati *labili* e intercambiabili come grani di sabbia » [CI, p. 30] est devenu « un désert de *dates éphémères* et interchangeables comme des grains de sable » [VI, 30].

<sup>21</sup> Ces nuées d'oiseaux sont une incarnation supplémentaire de l'image fondatrice qu'a identifiée Jean-Paul Manganaro : « cette masse unitaire qui ne cesse de se diviser et de pulluler à la recherche d'un élan visant l'infini, où la masse n'est dite qu'en fonction de son échappée, de son point de fuite. » Jean-Paul Manganaro, Présentation de *La grande bonace des Antilles*, p. III. Les volatiles sont en effet perçus comme « une très menue poussière » [P, 81], « les grains d'une poudre fine en suspension » [P, 81], « un corps en mouvement composé de plusieurs centaines de corps détachés mais dont l'ensemble constitue un objet unitaire » [P, 82]...

monsieur Palomar cherche à fixer une forme, mais sa tâche s'avère plus difficile qu'il ne l'avait d'abord imaginé ; à coup sûr, il manque de temps pour comprendre et interpréter les figures que forment les oiseaux :

C'est une autre volée d'étourneaux qui prend, elle aussi, une forme sphérique en se dilatant à l'intérieur de la forme précédente. Mais on dirait que la cohésion de la volée ne résiste pas au-delà de certaines dimensions : en fait, monsieur Palomar est déjà en train d'observer une dispersion de volatiles sur les bords, et même de véritables brèches s'ouvrent et peu à peu dégonflent la sphère. Il a eu à peine le temps de s'en apercevoir que déjà la figure s'est dissipée. [P, 84]

L'idée d'un ensemble d'éléments s'agencant dans un espace donné avait été précédemment représentée sur le plan formel dans *Le château des destins croisés* où plusieurs personnages frappés d'aphasie se retrouvent dans un château et ne disposent, pour s'exprimer, que des lames du jeu de tarot fourni par leur hôte. Chaque voyageur raconte son histoire à partir des figures qui sont représentées sur les cartes ; le lecteur avisé, toutefois, s'aperçoit rapidement que ces histoires ne relèvent pas du fruit de l'imagination de Calvino mais qu'elles ont toutes été empruntées au patrimoine littéraire mondial : des romans de la table ronde à Sophocle en passant par Sade et Shakespeare. Pour les voyageurs, les cartes constituent donc une sorte de catalogue des possibles tout comme l'est aussi la « Bibliothèque » pour l'écrivain. À l'instar de la littérature telle qu'elle est conçue par Calvino, la disposition des lames sur la table contient tous les récits déjà écrits ou à venir<sup>22</sup>. Le croisement aléatoire des cartes permet de faire se rencontrer différents mythes qui, apparemment, n'ont rien en commun ; *Le château des destins croisés* se présente comme une manifestation de la volonté de l'auteur de fixer certaines combinaisons. À la manière dont monsieur Palomar essaie de fixer dans sa mémoire certaines des formes que dessinent les étourneaux dans le ciel, Calvino tente de retenir quelques-unes des multiples idées et histoires qui lui viennent à l'esprit ; ici encore, il est sensible à tout ce qui sera perdu et que l'écriture n'aura pu préserver :

<sup>22</sup> C'est cette particularité du *Château* qui a amené Philippe Daros à dégager un imaginaire ichnographique dans l'œuvre de Calvino.

Le monde n'existe pas, conclut Faust [...], il n'existe pas un tout donné en une fois : il y a un nombre infini d'éléments dont les combinaisons se multiplient par milliards de milliards, et parmi elles quelques-unes seulement trouvent une forme et un sens, qui s'imposent au milieu de la poussière insensée et sans forme ; comme les soixante-huit cartes du jeu de tarots dans les rapprochements desquelles apparaissent des séquences de récits qui aussitôt se défont. [CDC, 107]

Dans un monde où rien n'est stable et dans lequel les combinaisons et les formes que dessinent les traces changent continuellement, celles qui sont collectées ne peuvent être que labiles. Parce que la mémoire est elle aussi sujette à disparaître, le besoin d'en conserver les traces est un des thèmes privilégiés des *Villes invisibles*. Il s'agit en premier lieu du projet de Marco Polo : « Cependant qu'à ton signal, sire, la ville une et dernière dresse ses murs immaculés, moi je recueille les cendres des autres villes possibles qui disparaissent pour lui faire place et ne pourront plus jamais être reconstruites ni revenir dans les mémoires. » [VI, 74] C'est dans la parole du Vénitien que repose l'unique garantie d'une mémoire possible : en effet, « c'est dans les seuls comptes rendus de Marco Polo que Kublai Khan pouvait discerner, à travers murailles et tours promises à tomber en ruines, le filigrane d'un dessin suffisamment fin pour échapper à la morsure des termites. » [VI, 10] Ce projet, Polo le partage avec Calvino. Dans sa préface, l'écrivain explique qu'en écrivant *Les villes invisibles*, il croit aussi avoir écrit un dernier poème d'amour aux villes ; Calvino y parle de la destruction du milieu naturel et de la fragilité des grands systèmes technologiques mais aussi du concept de villes qui serait, selon lui, en train de s'effriter au profit d'une seule et grande ville continue et uniforme. La série « Les villes continues » témoigne de cette crainte ; ainsi, à Marco Polo qui désire quitter Trude, quelqu'un explique : « Tu peux reprendre un vol quand tu veux, [...] mais tu arriveras à une autre Trude, pareille point par point, le monde est couvert d'une unique Trude qui ne commence ni ne finit : seul change le nom de l'aéroport. » [VI, 149] Le découpage de l'empire du Grand Khan en cinquante-cinq villes aspire à combattre cette réalité ; la megapolis est fragmentée en autant de villes uniques dont la mémoire individuelle pourra être préservée. En écrivant ce livre, Calvino souhaitait fixer l'idée de la ville telle que nous la concevons aujourd'hui avant que ce concept ne soit à jamais perdu.

Dans *Collection de sable*, la préservation de la mémoire est une préoccupation tout aussi importante. Tout, en effet, y compris la colonne Trajane élevée il y a dix-neuf siècles, est menacé de disparaître définitivement :

La surface sculptée du marbre est en train de devenir de la craie, soluble à l'eau, et les pluies l'emportent. [...] C'est peut-être la faute du smog, ou des vibrations, ou c'est la meule du temps qui, millénaire après millénaire, réussit à tout réduire en poussière : le fait est que l'éternité présumée des vestiges romains est peut-être arrivée à son crépuscule et que ce sera à nous d'être les témoins de sa fin. [CDS, 51]

De la même façon, menacés d'être engloutis par l'assaut de la végétation et son enchevêtrement étouffant de branches et de pousses, les colossaux vestiges de la civilisation maya semblent eux aussi être sur le point de disparaître. Alors qu'à Rome la Surintendance aux antiquités cherche un moyen de fixer la pellicule désormais friable de la colonne trajane et que des hommes luttent jour après jour contre l'avalanche de plantes grimpantes qui recouvrent les vestiges de Palenque, Calvino ajoute aux échafaudages des premiers et aux lames des seconds son arme d'écrivain contre le temps qui file et qui, au passage, annihile toute chose : l'immortalité de l'écriture.

Tel est donc le projet commun de Marco Polo et du narrateur de *Collection de sable* : recueillir les traces d'un monde appelé à disparaître, d'un monde qui court tout droit à la catastrophe et qui n'est déjà plus qu'« un fouillis de vestiges ébréchés, hétéroclites » [VI, 126]. Or, pour que cette mémoire puisse être contenue, une forme est nécessaire. En effet, si l'univers se défait en nuage de chaleur et qu'il se précipite sans rémission dans un tourbillon d'entropie, « ce processus irréversible peut faire apparaître des zones d'ordre, des portions d'existant qui tendent vers une forme, des points privilégiés d'où l'on croit apercevoir un dessin, une perspective. » [LA, 115-116] La collection permet de créer ces « zones d'ordre ». Puisqu'elle répond originellement à un désir de sauvegarde, la collection s'avère être, en effet, cette « forme vivante qui résiste au temps » dont Calvino cherche à découvrir le secret [CDS,

121]. Selon John Elsner et Roger Cardinal<sup>23</sup>, c'est Noé qui est à la source de la collection<sup>24</sup> ; menacé par le déluge, le patriarche biblique sait que tout ce qui ne trouvera pas sa place sur son arche sera détruit et perdu à jamais ; dans cette perspective, « the collection is the unique bastion against the deluge of time<sup>25</sup>. » À la manière dont on construit un catalogue raisonné, Noé inventorie les catégories de chaque chose vivante, répondant à l'urgence d'ériger un système permanent et complet contre la destruction opérée par le temps. Le patriarche est par ailleurs le seul collectionneur qui soit parvenu à rassembler « the complete set ». Noé incarne donc le collectionneur extrême : sa collection lui permet de sauver le monde et pas seulement ses seuls souvenirs, ses richesses ou ses trésors. « Saving » est ici compris dans son sens le plus fort : « rescuing from extinction – collection as salvation<sup>26</sup> ». Ce désir se retrouve chez tous les écrivains collectionneurs. Comme le souligne par exemple Nicole Mozet au sujet de Balzac chez qui elle décèle le même esprit de collection que celui qui influence Calvino, « l'écrivain a pris très tôt conscience de ce que l'entreprise de destruction devait avoir déjà commencé pour qu'apparaisse l'urgence de collecter, collectionner, raconter<sup>27</sup>. » Quant à Calvino, aucun doute ne subsiste : dans son oeuvre « l'élan pour connaître ce monde caché naît avec la conscience que celui-ci est en voie de disparition ». [DAL, 388]

### 2.2.2 L'archéologue et le chiffonnier

Chez Calvino, la figure du collectionneur rappelle celle de l'archéologue : l'un et l'autre, en effet, sont en quête de vestiges des temps passés dont ils désirent fixer la mémoire. Dans « Le regard de l'archéologue » (1972), l'écrivain veut faire sien « le regard de l'archéologue et du paléo-ethnographe, sur le passé comme sur cette coupe stratigraphique qui est notre présent, parsemé de productions humaines fragmentaires et mal classifiables. » [DAL, 289] Alors que

<sup>23</sup> John Elsner et Roger Cardinal (dir. publ.), *The Cultures of collecting*. Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1994, 312 p.

<sup>24</sup> Adalgisa Lugli défend plutôt la thèse selon laquelle ce serait Adam qui, chargé par Dieu de nommer tous les animaux présents dans le jardin d'Eden, en serait à l'origine : *Naturalia et mirabilia : les cabinets de curiosités en Europe*, Paris, Adam Biro, 1998, 267 p.

<sup>25</sup> Elsner et Cardinal, *op. cit.*, p. 1.

<sup>26</sup> *Id.*

<sup>27</sup> Nicole Mozet, « Le passé au présent. Balzac ou l'esprit de collection », *Romantisme*, n° 112, 2001 (2<sup>ème</sup> trimestre), p. 87.



l'archéologue creuse la terre armé de sa truelle, l'écrivain collectionneur fouille les mémoires individuelles et collectives ; l'un et l'autre tâchent de reconstruire en une continuité ou en un tout les gisements d'autres époques qu'ils découvrent et dont ils ignorent le plus souvent la destination. En classant et en numérotant les débris des écroulements, le collectionneur et l'archéologue essaient de mettre de l'ordre dans le chaos de l'accumulation matérielle et mémorielle de l'humanité : « la pelle et la truelle de l'archéologue cherchent à reconstruire la continuité de l'histoire à travers de longs intervalles obscurs. » [DAL, 439]

On pourrait dire que l'œuvre de Calvino est « archéologique » au sens où l'entend Dominique Viart. Les romans archéologiques, sont ceux qui, ne se satisfaisant pas des acquis de la mémoire, n'hésitent pas à en excéder les compétences ; Viart donne pour exemple l'écrivain Alain Nadaud qui s'emploie à restituer les temps antiques où s'inventait le « zéro » (*L'archéologie du zéro*) et ceux où était constituée la première bibliothèque (*Désert physique*)<sup>28</sup>. Les fictions de Calvino se soucient quant à elles de retrouver ce qu'on a oublié et même ce qu'on n'a jamais su. Le temps des « cosmicomics », par exemple, est antérieur à tout calibrage anthropologique ; il s'agit d'un temps impossible, inconcevable, qui se déploie depuis les origines du monde jusqu'à l'implosion future et terminale du système solaire. Dans un tel contexte, *Qfwfq* incarne la véritable mémoire de l'univers ; garant encyclopédique, l'entité indéterminée est une sorte d'incarnation contemporaine de la déesse grecque Mnémosyne, qui personnifie la « Mémoire ». Selon Hésiode (*Théogonie*, 32, 38), la mère des Muses connaît en effet « tout ce qui a été, tout ce qui est, tout ce qui sera. » C'est donc une mémoire ichnographique qui propose cette figure mythologique, une mémoire qui intègre son passé, son présent, mais également son propre futur : la mémoire même de Marco Polo qui voyage « pour retrouver son avenir ». Lorsqu'il s'abreuve directement à la science de Mnémosyne, le poète s'intéresse à la connaissance des origines, des commencements, des généalogies :

Le passé ainsi dévoilé est plus que l'antécédent du présent : il en est la source.  
En remontant jusqu'à lui, la remémoration cherche, non à situer les événements  
dans un cadre temporel, mais à atteindre le fond de l'être, à découvrir l'originel,

<sup>28</sup> Dominique Viart, « Écrire au présent : l'esthétique contemporaine » dans Michèle Touret et Francine Dugast-Portes (dir. publ.), *Le temps des lettres*, Rennes, PUR, 2001, p.332.



la réalité primordiale dont est issu le cosmos et qui permet de comprendre le devenir dans son ensemble<sup>29</sup>.

Pour Italo Calvino, c'est en gardant le contact avec l'origine mythique de la parole que l'écriture poursuit continuellement ce qu'elle a perdu : « la littérature est la tentative incessante de récupérer ses origines oubliées. » [DAL, p. 413] Qfwfq « parle au présent mais [se] réfère toujours à ces temps révolus », à cette époque où toute la matière du monde tenait encore en un point, bien avant que la Terre n'ait terminé d'effectuer son premier tour sur elle-même. Dans *Collection de sable*, cette quête des origines est particulièrement sensible. De plus en plus convaincu qu'il ne sert à rien de collecter les traces d'un monde agonisant, il s'agit désormais pour Calvino de repérer les symboles persistants du passé le plus reculé, au plus proche de l'origine du monde. Au Mexique, par exemple, l'arbre du Tula est observé avec attention ; or cet arbre vivait déjà « avant même que sur le haut plateau se succèdent Olmèques et Zapothèques, Mixtèques et Aztèques ». [CDS, 120] À Persépolis, c'est au tour du feu conservé dans le sanctuaire du temple de Zoroastre de faire l'objet d'un commentaire : or, ce feu brûle « depuis les temps de Cyrus, de Darius, d'Artaxerxès, attisés de nouveau par une succession ininterrompue de braises qu'on n'a jamais laissé s'éteindre. » [CDS, 142] Le gorille albinos que monsieur Palomar aperçoit derrière les grillages du jardin zoologique, enfin, évoque pour le personnage « une antiquité aussi immémoriale que celle des montagnes ou des pyramides. »

L'archéologue est un type de chasseur de traces et de vestiges ; le chiffonnier en est un autre. Ce dernier est une figure récurrente du XIX<sup>e</sup> siècle que Baudelaire définit ainsi :

Voici un homme chargé de ramasser les débris d'une journée de la capitale. Tout ce que la grande cité a rejeté, tout ce qu'elle a perdu, tout ce qu'elle a dédaigné, tout ce qu'elle a brisé, il le catalogue, il le collectionne. Il compulse les archives de la débauche, le capharnaüm des rebuts. Il fait un triage, un choix intelligent<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> J-P Vernant, « Aspects mythiques de la mémoire en Grèce », cité par Mircea Eliade dans *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, Coll. « Idées », 1966, p. 149.

<sup>30</sup> Charles Baudelaire cité par Régine Robin dans *La mémoire saturée*, Paris, Stock, Coll. « L'ordre des idées », 2003, p. 54.

Walter Benjamin, qui emprunte cette image au poète symboliste, l'envisage dans une perspective langagière ; le chiffonnier est celui qui « ramasse avec son bâton les débris de discours et les lambeaux de langage<sup>31</sup> ». Fourrageant dans les poubelles de l'Histoire, le chiffonnier collectionne les ordures, lui aussi, mais dans le but précis de « transformer les rebuts en rébus<sup>32</sup> ». Sa tendance à produire des combinaisons inédites à partir des débris qu'il rassemble le distingue de l'archéologue en même temps qu'elle le rapproche du collectionneur. Le chiffonnier et le collectionneur partagent donc une quête des origines de mémoire qui passe par le rapiéçage combinatoire de ses haillons : « il ne s'agit pas simplement de recombinaison des fragments épars, mais de discerner dans des assemblages inédits quelque chose de voix oubliées<sup>33</sup> ». La figure du chiffonnier traverse l'œuvre de Calvino mais imprègne plus particulièrement *Les villes invisibles* : à Clarisse se trouvent « des bandes de survivants qui, comme des rats, grouill[ent] poussés par la passion de fouiller, de ronger et en même temps par celle de ramasser, de rafistoler, comme les oiseaux quand ils font leur nid » [VI, 124] alors que Kublai Khan et Marco Polo s'imaginent être « occupés à fouiller une décharge d'ordures, à mettre en tas des ferrailles rouillées, des lambeaux d'étoffes, de vieux papier. » [VI, 122] Marco Polo, monsieur Palomar et le narrateur de *Collection de sable* incarnent tous, à leur manière, le désir de redonner une forme aux fragments qui est le propre du chiffonnier ; de cette forme, tous espèrent que surgisse du sens dans un « éclair de mémoire<sup>34</sup> ».

### 2.2.3 L'art de la mémoire

Dans ses lieux spécifiques tout comme dans les objets qu'elle y rassemble, la collection fonctionne comme le support d'une mémoire individuelle. En effet, l'ordre spatial et l'architecture qui l'informent ont tout à voir avec l'ordre intellectuel d'un savoir qui est depuis longtemps le fondement des arts de la mémoire. Dans « Le discours sur la

<sup>31</sup> Walter Benjamin, *Id.*

<sup>32</sup> Jean-Michel Palmier, *Walter Benjamin : le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, l'extrait duquel provient cette citation est disponible à cette adresse : [http://remue.net/spip.php?article1947&var\\_mode=calcul](http://remue.net/spip.php?article1947&var_mode=calcul).

<sup>33</sup> Régine Robin, *op. cit.*, p. 55.

<sup>34</sup> Philippe Daros, *Italo Calvino, op. cit.*, p. 58.

collection »<sup>35</sup>, Bernard Vouilloux explicite ce lien ; il fait référence aux techniques mentales de la mnémotechnique qui, d'après lui, feraient assumer une fonction encyclopédique à une collection. Ne faisant pas exception, les collections de Calvino font elles aussi appel à l'art de la mémoire ; en effet, le travail mnémonique fondé sur la collecte de traces mnésiques entrepris par Marco Polo s'inspire du modèle que propose Cicéron dans le *De oratore* :

Ainsi, pour exercer cette faculté du cerveau [la mémoire], doit-on, selon le conseil de Simonide, choisir en pensée des lieux distincts, se former des images des choses qu'on veut retenir, puis ranger ces images dans les divers lieux. Alors l'ordre des lieux conserve l'ordre des choses ; les images rappellent les choses elles-mêmes. Les lieux sont les tablettes de cire sur lesquelles on écrit ; les images sont les lettres qu'on y trace<sup>36</sup>.

Dans son grand traité sur la rhétorique, Cicéron raconte l'histoire de Simonide de Céos qui, après l'effondrement du toit de la salle où se tenait le banquet auquel il assistait, est parvenu à identifier les dépouilles des convives en se rappelant les places que ceux-ci occupaient autour de la table. Simonide comprend alors qu'une disposition ordonnée est essentielle au bon fonctionnement de la mémoire. Cette anecdote inspire à Cicéron une méthode pour faciliter l'exercice de cette faculté : d'abord, imprimer dans sa mémoire une série de lieux de type architectural (*loci*), ensuite y laisser en dépôt les images qui doivent rappeler le discours à retenir ; pour être véritablement actives et évocatrices, ces images doivent frapper fortement l'imagination<sup>37</sup>. Quand la mémoire demande à être ravivée, il s'agit de parcourir ces lieux dans l'ordre que détermine leur succession dans le bâtiment imaginé et de questionner leur « gardien » sur la nature de ce qui y a été déposé ; les emblèmes, en effet, doivent avoir été disposés dans l'ordre du discours qu'ils balisent.

À la Renaissance, les arts de la mémoire sont à l'origine d'un type particulier de cabinets de curiosités : les chambres des merveilles. Les *Wunderkammern* sont apparues en

<sup>35</sup> Bernard Vouilloux, « Le discours sur la collection », *Romantisme*, n° 112, 2001 (2<sup>ème</sup> trimestre), p. 95-108.

<sup>36</sup> Cicéron, *De oratore*, II, LXXXVI.

<sup>37</sup> Voici, à cet effet, la règle établie par Bartolomeo da San Concordio : « Des choses qu'on veut se rappeler, il faut choisir des symboles appropriés, pas trop ordinaires, car nous nous étonnons davantage des choses inhabituelles et elles retiennent plus l'esprit. » (Frances Yates, *L'art de la mémoire*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque des Histoires », p. 100.) Ces images fortes rappellent donc une fois de plus les *unica* qui fourmillent chez Calvino.

Europe dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle ; les princes allemands dont c'était la spécialité y entassaient au hasard tout ce qui tombait sous la juridiction de leur curiosité. Afin de comprendre en quoi les chambres des merveilles sont intimement liées à un exercice de mémoire, il faut se défaire de l'apparente familiarité du mot « merveilles », car celles-ci « excèdent les catégories du beau et de la représentation et nous renvoient [...] à la logique du mémorable<sup>38</sup>. » Les chambres des merveilles ont une fonction classificatrice qui s'inspire directement de l'art de la mémoire antique : « sous un nombre limité de lieux, on peut ranger des centaines, des milliers de choses. Un lieu a pour fonction d'assumer la multiplicité des données, en vertu de leur inclusion dans une classe qu'il formule : il réduit la confusion du monde<sup>39</sup>. » Les collections de Calvino s'inscrivent à leur tour dans cette tradition qui associe collection et mémoire.

Dans *Collection de sable*, le travail de mémoire entrepris par la collectionneuse de sables s'inspire de cet art de mémoire antique : parcourant le monde, elle récolte une poignée de sable de chaque étendue arénacée qu'elle foule afin de sauvegarder, mieux que ne pourrait le faire une photographie, un souvenir net de ces endroits. Les flacons de verre dans lesquels sont entreposés les sables récoltés constituent alors autant de cases ou de lieux dans lesquels la mémoire fragmentée de la collectionneuse est distribuée. Puisque la collection de sable décrite dans le texte liminaire donne son titre au recueil par un jeu de mise en abyme, chacun des textes que rassemble celui-ci peut, par extension analogique, être envisagé comme l'une de ces clepsydres de sable. Dans cette perspective, les essais de *Collection de sable* sont autant de *loci* dans lesquels Calvino fragmente, répartit et classe sa mémoire. Ce procédé, qui implique la compartimentation d'une mémoire individuelle dans une collection de blocs textuels, avait été précédemment développé dans *Les villes invisibles*.

Sur l'atlas du Grand Khan, se trouve effectivement Zora<sup>40</sup>, une ville dont la description propose une réécriture de l'anecdote de Simonide ; Zora est cette ville qui ne s'efface pas de l'esprit et qui, nous dit le marchand vénitien, est « comme une charpente ou un réticule dans

<sup>38</sup> Patricia Falguières, *Les chambres des merveilles*, Paris, Bayard, Coll. « Rayon des Curiosités », 2003, p. 8.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>40</sup> D'autres villes auront charge d'illustrer d'autres principes de cet art de la mémoire. Zirma, par exemple, est cette ville « redondante [qui] se répète de manière à ce que quelque chose se grave dans l'esprit. » [VI, p. 25.]



les cases duquel chacun peut disposer ce qu'il veut se rappeler : noms d'hommes illustres, vertus, nombres, classifications végétales et minérales, dates de batailles, constellations, partie du discours. » [VI, 22] Zora implique donc que soit spatialisée la mémoire: on peut donc établir un lien d'affinité ou de contraste entre chacune des notions que l'on désire garder en mémoire et chaque point de son itinéraire.

C'est de cette façon que Marco Polo travaille sa mémoire en tâchant de sauver pour lui-même le souvenir de sa ville d'origine. Le Vénitien, voyageur immobile qui ne quitte jamais le jardin suspendu de l'empereur, se déplace en effet dans sa seule mémoire ; l'explorateur ne bouge pas, ce sont les villes qui défilent dans son esprit. Tout comme le sont les flacons de sable pour la femme qui les collectionne, les cinquante-cinq villes du recueil sont pour Polo autant de lieux imaginés qui visent à préserver le souvenir d'un aspect particulier de Venise<sup>41</sup>. Le marchand dit en effet : « Chaque fois que je fais la description d'une ville, je dis quelque chose de Venise. [...] Pour distinguer les qualités des autres, je dois partir d'une première ville qui reste implicite. Pour moi, c'est Venise. » [VI, 104] Les deux villes qui suivent cet aveu dans le recueil font par ailleurs explicitement référence à la cité des Doges : Sméraldine est une ville aquatique où des réseaux de canaux et de rues se superposent et se recoupent et Phyllide est une ville où le voyageur prend plaisir à observer combien sont différents les uns des autres les ponts qui enjambent les canaux. Quand le Khan lui fait remarquer que ses pensées sont celles d'un homme qui médite en prenant le frais au seuil de sa maison et non pas celles d'un grand explorateur, Polo reste muet, mais il s' imagine lui répondre que:

plus il se perdait dans les quartiers inconnus des villes lointaines, mieux il comprenait les autres villes qu'il avait traversées pour arriver jusque-là, et il reparcourait les étapes de ses voyages, et il apprenait à connaître le port d'où il avait levé l'ancre, et les lieux familiers de sa jeunesse, et les alentours de sa maison, et un *campiello* de Venise où il courait quand il était enfant. [VI, 36]

<sup>41</sup> Venise, dans cette perspective, est un peu comme Zoé, cette ville sans formes ni figures que les villes particulières remplissent. Il est par ailleurs particulièrement intéressant de constater que Venise est à Marco Polo ce que San Remo est à Calvino : la ville natale qui toujours servira de modèle. Au cours d'un entretien accordé à Maria Corti, l'écrivain a en effet confié ceci : « en tant que milieu naturel, celui que je ne saurais repousser ou cacher, c'est le paysage natal et familial ; San Remo continue de transparaître dans mes livres, dans les échappés et les perspectives les plus diverses, surtout vue d'en haut, et elle est surtout présente dans nombre des *Villes invisibles*. » Italo Calvino, « La formation d'un écrivain », *Magazine littéraire*, n° 274, février 1990, p. 21.

De plus en plus suspicieux, Kublai ne se satisfait pas de cette réponse (qui du reste n'a été qu'imaginée par Polo) et interroge de nouveau le Vénitien en lui faisant observer que les villes qu'il décrit se ressemblent « comme si le passage de l'une à l'autre n'eût pas impliqué un voyage mais un changement d'éléments. » [VI, 55] Chaque ville invisible, en effet, propose un réagencement des nombreux éléments qui composent Venise. Marco Polo assemble les fragments de son monde de référence « anamorphosés par le travail de la mémoire<sup>42</sup> », puis il les recombine dans un discours qui configure une série de villes possibles. Ainsi, *Les villes invisibles* se répètent, se multiplient, se diffractent et s'inversent comme les facettes d'un kaléidoscope qui, bien que possédant un nombre fini d'éléments dans un espace limité et clos, n'en autorise pas moins un nombre indéfini de combinaisons. Comme le dit Philippe Daros :

Les éléments constitutifs, les traits distinctifs, le « génie du lieu » originaire qu'est Venise pour Marco Polo vont se diffracter, se fragmenter dans sa mémoire. Et chacun de ses éléments va donner naissance, par extrapolation métonymique, à une nouvelle ville, invisible celle-là, ni la même (Venise), ni totalement autre. Chacune des cinquante-cinq cités décrites par le Vénitien se présente comme la prolifération arborescente, digressive, inextricable de ce foyer persistant de mémoire, de cet imaginaire de l'origine, obstinément présent mais toujours tu.<sup>43</sup>

Virtuellement infinie, la série de villes décrites par Polo s'inscrit dans le cadre rigoureux de la combinatoire qui structure le recueil ainsi qu'en atteste l'importance qu'y prend le symbole de l'échiquier<sup>44</sup>. Le livre, en effet, est construit comme le tablier d'un jeu d'échecs : aux cinquante-cinq villes qui y sont nommées s'ajoutent les neuf conversations que Polo entretient avec l'empereur, pour un total de soixante-quatre textes, soit autant que les cases d'un échiquier. Le Vénitien, qui ne connaît pas les langues de l'Orient, communique par

<sup>42</sup> Philippe Daros, *Italo Calvino, op. cit.*, p. 56. Luca Poggi défend une thèse similaire : « Venice functions as a model (prototype) and an archetype also in *Le città invisibili*; it is the historical city that informs and inspires the fifty-five imaginary cityscapes described by Marco Polo. The power of the image of Venice acts upon Marco's imagination and memory, prompting him to remember his place of origin through a poetic act, namely by projecting or constructing a collection of urban fictions. » Luca Poggi, « Between the visible and the invisible : Calvino's cities and memory », *In Quaderni d'italianistica*, vol. 27, n° 1, 2006, p. 113.

<sup>43</sup> Philippe Daros, *Italo Calvino, op. cit.*, p. 55-56.

<sup>44</sup> La figure du jeu d'échecs occupe une place déterminante dans l'ensemble de l'œuvre de Calvino : elle est en effet également présente dans d'autres livres de l'écrivain qui en parle notamment dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* et dans *Temps zéro*.



ailleurs avec le Grand Khan en déployant une collection de marchandises rapportées de ses voyages sur un dallage de faïence noir et blanc, les déplaçant selon des coups médités avant d'être invité par l'empereur à décrire les villes à l'aide d'un véritable jeu d'échecs. Le Khan imagine alors que chaque ville est une partie et qu'il lui suffirait de connaître toutes les règles du jeu afin de maîtriser son empire. Pour Kublai, la connaissance de l'empire est dissimulée dans les alternatives inexorables de chaque partie ; chaque état successif de l'échiquier représente « l'une des innombrables formes que le système des formes assemble et détruit » [VI, 143]. Les combinaisons des pièces sur le tablier de jeu sont une autre manifestation de ces agencements que dessinent les étourneaux dans le ciel et que forment les lames du tarot sur l'espace tabulé sur lequel elles sont disposées.

Le jeu d'échecs a beaucoup en commun avec la collection ; l'un comme l'autre reposent sur une structure fermée, dynamique et harmonieuse dont la complexité – en théorie du moins – peut être maîtrisée. Les règles, aux échecs, permettent un nombre fini de possibilités combinatoires (approximativement 10 exposant 120) qui autorise la saisie de la totalité du jeu. Dans un tel système combinatoire, toute chose a un sens puisque chaque élément réfère à tous les autres et non plus seulement à lui-même. Le collectionneur possède lui aussi la capacité exceptionnelle de tisser des liens entre les objets qu'il rassemble et qui, finalement, se ramènent tous à lui-même. Selon Dominique Pety, la rationalité de la collection a son siège dans le sujet, qui devient la référence ultime du système qu'elle représente<sup>45</sup>. Dans le même esprit, Jean Baudrillard avait précédemment affirmé : « À ce niveau, tous les objets possédés participent de la même abstraction et renvoient les uns aux autres dans la mesure où ils ne renvoient qu'au sujet. Ils se constituent alors en système grâce auquel le sujet tente de reconstituer un monde, une totalité privée<sup>46</sup>. »

En discutant avec le Khan, Marco Polo constate que « du nombre des villes imaginables il faut exclure celles dont les éléments s'additionnent dans un fil qui les relie, sans règle interne, perspective ou discours. » [VI, 56] : ce fil, c'est la mémoire subjective du collectionneur qui donne une forme aux éléments qu'il rassemble. Les traces recueillies sont fondues dans de nouveaux ensembles qui les lient entre elles par le biais de rapprochements

<sup>45</sup> Dominique Pety, *op. cit.*, p. 120.

<sup>46</sup> Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 104.

inédits et originaux qui permettent au sens d'émerger ou d'être sauvé. Le processus combinatoire permet en effet d'obtenir une cohérence nouvelle. Dans *Les villes invisibles*, *Palomar* et *Collection de sable*, « le fragment isolé par le regard ne discourt lui-même aucunement, ne désigne rien, si ce n'est lui-même. Et pour éviter la clôture de cette autoréférentialité surgit l'analogie qui associe au fragment isolé un autre fragment dans un éclair de mémoire<sup>47</sup>. »

*Le théâtre de la mémoire*<sup>48</sup> (*L'Idée del Theatro*) de Giulio Camillo (1530) et les *Inscriptions du théâtre immense* (*Traktat Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi*) de Samuel Quiccheberg<sup>49</sup> (1565) sont deux organisations virtuelles et spatialisées qui, agissant comme moyen mnémotechnique, permettent de structurer les souvenirs. Les trois principales visées de ces deux entreprises – universalité, totalité et éternité – sont partagées par les collections de Calvino. Financé par le roi François 1<sup>er</sup>, le théâtre de Camillo donne une matérialité aux lieux mentaux (*loci*) dans lesquels l'art de la mémoire prescrit d'entreposer ses souvenirs. L'ouvrage en bois, dont il ne reste aujourd'hui aucune trace, avait été conçu sur le modèle des théâtres antiques, mais l'organisation convenue de la représentation théâtrale y était inversée : un unique spectateur se trouvait sur la scène alors que tout autour de lui les lieux de la mémoire étaient peints sur des gradins. L'édifice reposait sur sept colonnes (les sept piliers de la Sagesse de Salomon) d'où partaient autant d'allées verticales ; chacune soutenait sept rangées horizontales de gradins. Quarante-neuf intersections figurées par une porte étaient ainsi déterminées. Chaque porte était recouverte d'une image dominante sous laquelle se trouvaient d'autres images et derrière lesquelles étaient rangés, sous forme de liasses de papier enroulées, tous les textes topiques. Le Théâtre de mémoire, unique par sa forme et son ampleur, cherchait à ordonner l'univers, c'est-à-dire à rendre sensible la totalité du monde connaissable. En le réduisant à un nombre limité de lieux, le Théâtre visait à résoudre la totalité en un « système fini d'images<sup>50</sup> ». Le Théâtre de la mémoire, qui doit tout

<sup>47</sup> Philippe Daros, *Italo Calvino, op. cit.*, p. 58.

<sup>48</sup> Giulio Camillo, *Le théâtre de la mémoire*, Paris, Allia, 2001, 189 p.

<sup>49</sup> Patricia Falguières a consacré deux articles à l'étude de ces *Inscriptions* : « Fondation du théâtre ou méthode de l'exposition universelle. Les *Inscriptions* de Samuel Quiccheberg (1565) » dans *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 40, 1992, p. 91-115 et « Inventaires du mémorable » dans *Feux pâles : une pièce à conviction*. Exposition du 7 décembre 1990 au 3 mars 1991, Bordeaux, CAPC-Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1990, p.15-30.

<sup>50</sup> Bertrand Schefer, « Les lieux de l'image », dans Giulio Camillo, *Le théâtre de la mémoire, op. cit.*, p. 27.

à la méthode mnémotechnique des anciens rhéteurs, cherchait explicitement à dépasser cette dernière afin d'élaborer un système universel ; souhaitant préserver la mémoire de tout le savoir humain, il visait « la création d'un lieu réunissant de manière universelle tous les lieux de mémoire<sup>51</sup> ».

En 1565, le médecin flamand Samuel Quiccheberg a rédigé ce qui est aujourd'hui considéré comme le premier traité de muséologie du monde ; dans les *Inscriptions du théâtre immense*, il suggère une classification officielle du monde qui devait permettre de décrire l'ensemble des merveilles du monde et, conséquemment, de constituer des collections de façon méthodique. Dans ce traité, Quiccheberg propose une construction intellectuelle conçue pour structurer la connaissance et pour faciliter l'étude ; son but est de fournir les instruments de recherche et d'expérience au plus grand nombre possible de savants et ce, pour l'ensemble des disciplines. Principalement inspiré par le système cosmologique de Camillo, Quiccheberg a également subi l'influence des premières instances d'ordonnance méthodique qu'ont apportées les philosophes de la nature à la Renaissance. La collection « idéale » et universelle qu'il dépeint comprend de tout : monnaies, pierres, animaux, minéraux, graines, herbes, sculptures, peintures... Pour classer l'ensemble de ces éléments, Quiccheberg suggère cinq classes de matières ou de sujets qui comprennent chacune neuf ou dix sous-classes internes (pour un total de cinquante-trois « inscriptions »)<sup>52</sup>.

Le Théâtre de la mémoire de Camillo, le modèle de collection idéale formulé par Quiccheberg et les collections de Calvino ont un but commun : ordonner et classer la complexité des phénomènes en un seul lieu. Ils partagent aussi la recherche d'une forme où pourrait être rangée la mémoire (individuelle ou collective), une nette préférence pour les emblèmes (ces images universelles et symboliques susceptibles, par leur caractère extraordinaire, de favoriser le souvenir) et un processus combinatoire. Le théâtre de Camillo se présente en effet « comme une image complète du monde dans laquelle il est possible de représenter, par un nombre fini de combinaisons d'images, la somme de toutes les choses,

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>52</sup> Cette subdivision du monde n'est pas sans rappeler le classement en cinq catégories principales qui devait organiser les textes de *Palomar* avant que Calvino n'opte pour une poétique plus minimaliste.

idées et concepts, c'est-à-dire la totalité du monde connaissable<sup>53</sup>. » Les livres de Calvino, à l'instar des projets de Camillo et de Quiccheberg, constituent des réseaux de références qu'une composition appropriée permet de maîtriser. Dans les trois cas, par ailleurs, la mémoire a tôt fait de se changer en connaissance. La réminiscence platonicienne, qui est au fondement même du processus de la connaissance, est alors évoquée : savoir, c'est se ressouvenir de l'idée. Collection et « recollection<sup>54</sup> » ne font alors plus qu'un.

Bien qu'il traverse l'œuvre de Calvino de part et d'autre, cet idéal de la connaissance et de la mémoire universelles se voit très explicitement développé dans une nouvelle intitulée « La mémoire du monde ». Publiée pour la première fois en 1967 dans *Il Giorno*, cette nouvelle a donné son titre au volume de 1978 qui réunissait plusieurs *cosmicomics*<sup>55</sup> ; son personnage principal est le directeur d'une organisation qui, depuis plusieurs années, met sur pied

le plus grand centre de documentation qui ait jamais été projeté, un fichier qui rassemble et range tout ce que l'on sait de chaque personne, animal et chose, en vue d'un inventaire général non seulement du présent mais aussi du passé, de tout ce qu'il y a eu depuis les origines en somme, une histoire générale de tout, simultanément, ou plutôt de tout, instant par instant. [GBA, 135]

Ce centre a également pour objectif le recensement du contenu de toutes les bibliothèques, de toutes les archives, de tous les musées et de tous les journaux de tous les pays, année par année, puis l'entrée de ces données dans des fiches perforées. Réduit, condensé et miniaturisé, ce matériel comprend non seulement ce qui a existé et ce qui existe encore, mais aussi tout ce qui serait susceptible d'exister. L'entreprise a vu le jour dans la perspective de la fin prochaine de la vie sur Terre : au moment de son extinction, explique le directeur du centre, le genre humain ne sera plus qu'une quantité d'informations sur lui-même et sur le

<sup>53</sup> Bertrand Schefer, *op.cit.*, p. 21-22.

<sup>54</sup> « Recollection » est le terme anglais pour « réminiscence ». Certains auteurs français l'utilisent néanmoins ; ainsi Paul Ricoeur, dans *L'histoire, la mémoire, l'oubli*, oppose la *mneme* (simple présence du souvenir) à la *recollection* (également connue sous le nom d'*anamnesis* – nécessité de l'effort de rappel) selon la distinction platonicienne classique.

<sup>55</sup> Ce recueil est, à ce jour du moins, inédit en français ; tous ses textes ont néanmoins été publiés en français dans un autre contexte. « La mémoire du monde », par exemple, a été publiée pour la première fois en français dans *La grande bonace des Antilles* en 1993.

monde, une quantité finie qui ne pourra plus se renouveler ni augmenter. Si l'univers rassemble et élabore de l'information depuis toujours en cherchant des moyens pour la communiquer et pour s'en rappeler, cette époque est désormais révolue ; au terme de l'Histoire, il ne reste plus qu'à construire un modèle général à partir duquel il sera possible de déduire toutes les informations dont on ne dispose pas, de manière à emmagasiner, avant de disparaître à jamais, la somme de tout ce qui a été ou aurait pu être : « le résultat final [...] présentera en même temps ce qui est, a été et sera, et tout le reste ne sera rien. » [GBA, 138] Ce centre de documentation partage donc, avec le théâtre de la mémoire de Camillo et les *Inscriptions* de Quiccheberg, le désir de conserver la mémoire de tout le savoir humain mais aussi celui de donner une « visibilité » à toutes les structures du réel.

## 2.3 « UN ÉQUILIBRE ENTRE DEUX NÉANTS » : ÉCHEC ET ILLUSIONS DU PROJET DE (RE)COLLECTION

### 2.3.1 Le désert de la mémoire

L'esprit de collection qui plane sur l'œuvre de Calvino a été étudié jusqu'à présent sans qu'une attention particulière ne soit accordée à la seule collection à laquelle l'écrivain italien fait explicitement mention dans un de ses livres : la collection de sable. L'étude de ce cas particulier permettra de réfléchir aux limites que présente le projet de Calvino. Avant de ce faire, il importe de savoir que la figure du sable n'est pas exclusive au récit qui le met en scène puisqu'elle est récurrente dans l'œuvre de l'écrivain italien et ce, depuis ses origines. Calvino l'utilise en effet pour symboliser différentes choses, dont les trois principales sont la pulvérulence du monde (dont le sable représente l'ultime substance), l'effritement de la mémoire et la désintégration des mots avec lesquels il travaille.

Dans un premier temps, le sable permet de représenter le morcellement du monde et l'assemblage de formes qui s'ensuit. C'est dans cette perspective, par exemple, que monsieur Palomar observe le parterre de sable du temple Ryôan-ji de Kyoto, un des plus célèbres monuments de la civilisation japonaise :

Il voit l'espèce humaine à l'époque des grands nombres, dans l'étendue d'une foule nivelée mais cependant toujours faite d'individualités distinctes comme cette mer de petits grains de sable qui couvre la surface du monde... [...] Il voit les formes selon lesquelles le sable humain s'agrège et tend à se disposer, lignes en mouvement, dessins qui combinent la régularité et la fluidité, comme les traces rectilignes ou circulaires du râteau. [P, 121-122]

La contemplation du jardin de sable et de roches, comme l'explique le dépliant qui a été remis à Palomar, vise à dépouiller le visiteur de son individualité afin qu'il ressente mieux l'intuition de son « Moi absolu » et que son esprit obscurci soit purifié. Entouré de touristes qui le poussent de tous les côtés, monsieur Palomar en vient plutôt à réfléchir à la permanence du « monde-rocher », équilibre de forces qui ne semblent répondre à aucun dess(e)in ainsi qu'à la précarité de l'« humanité-sable », qui aspire à la rationalité de compositions géométriques. Cette perception du parterre de sable par monsieur Palomar n'est pas très éloignée de la pensée bouddhiste qui accorde une grande importance au symbolisme du sable à travers la pratique du mandala. Le mandala de sable<sup>56</sup>, dont la terre d'élection est le Tibet, est une construction artistique géométrique qui proclame l'existence de relations indestructibles entre le passé, le présent et le futur ; il s'agit d'une représentation symbolique éphémère réalisée avec des poudres ou des sables colorés qui, aussitôt l'œuvre terminée, sont dispersés sur les corps des pratiquants ou saupoudrés dans l'eau d'une rivière ou d'un fleuve. Chögyam Trungpa, figure marquante de la nouvelle génération tibétaine, définit le mandala comme « un chaos ordonné », ce qui n'est pas sans rappeler l'objectif que Calvino désire atteindre en collectionnant le sable.

Dans l'œuvre de Calvino, le sable représente aussi la mémoire déficiente et labile. Bien avant qu'il ne développe cette idée dans « Collection de sable », l'écrivain avait déjà explicitement associé sable et mémoire dans « Souvenir d'une bataille » (1974), un des récits autobiographiques qui ont été repris dans *La route de San Giovanni* :

<sup>56</sup> Pour plus d'informations sur le mandala, voir Chögyam Trungpa, *Mandala : un chaos ordonné*, Paris, Seuil, Coll. « Points. Sagesses », 1994, 212 p. et Sylvie Crossman et Jean-Pierre Baron, *Tibet : la roue du temps : pratique du mandala*, Arles, Actes Sud, 1995, 94 p.



Il n'est pas vrai que je ne me souviens plus de rien, les souvenirs sont encore là, cachés dans la pelote grise du cerveau, dans le sable qui se dépose en un lit humide au fond du torrent des pensées : s'il est vrai que chaque grain de ce sable mental garde fixé un moment de la vie de telle sorte qu'on ne puisse plus l'effacer, [...] il est enterré sous des milliards et des milliards d'autres grains. [RSG, 95-96]

Si les grains de sable sont autant de souvenirs à préserver, ces derniers se perdent malheureusement dans l'indistinction qui caractérise les grands nombres ; paradoxalement, le sable est donc la matière qui, chargée de conserver la mémoire, finira inévitablement par l'annuler. Dans « Le nom, le nez », un des trois récits de *Sous le soleil jaguar*, Calvino affirme une fois de plus que le sable a la propriété d'effacer les souvenirs : « pour l'homme sans nez de l'avenir », les parfumeries seront « autant d'épigraphes d'un alphabet indéchiffrable, dont la moitié des lettres auraient été effacées par le polissage du vent chargé de sable. » [SLSJ, 9] Bien sûr, la métaphore de l'oubli qui prend le sable pour référent n'est pas exclusive à Calvino. Harald Weinrich affirme en effet que « la plupart des métaphores de l'oubli évoquent les régions abandonnées et désertiques de ce paysage mnésique, souvent caractérisé par les *sables* qui, soulevés par le vent, *recouvrent* ou *dissipent* les choses à oublier. »<sup>57</sup>

En plus d'être cette métaphore de l'oubli, le sable représente pour Italo Calvino le matériau avec lequel il travaille ; les mots qu'il aligne sont pour lui autant de grains de sable. C'est dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* que cette analogie est la plus sensible. Lotaria, la sœur de la Lectrice, se sert d'un ordinateur dûment programmé pour lire un roman en

<sup>57</sup> Harald Weinrich, *Léthé. Art et critique de l'oubli*. Paris, Fayard, 1999, p. 16. Les exemples de cette métaphore, dans la littérature et l'art contemporains, sont multiples. Pour n'en donner qu'un exemple, nous citerons Robert Smithson, artiste contemporain du mouvement Land Art, dont la vision s'apparente le plus à celle de Calvino. Retournant à Passaic, la ville où il a grandi, Smithson s'arrête dans le parc où il avait, petit, l'habitude de jouer. Il réfléchit : « The last monument was a sand box or a model desert. Under the dead light of the Passaic afternoon the desert became a map of *infinite disintegration and forgetfulness*. This monument of minute particles blazed under a bleakly glowing sun, and suggested the sullen dissolution of entire continents, the drying up of oceans – no longer were there green forests and high mountains – all that existed were millions of grains of sand, a vast deposit of bones and stones pulverized into dust. *Every grain of sand was a dead metaphor* that equaled timelessness, and to decipher such metaphors would take one through the false mirror of eternity. This sand box somehow doubled as an open grave – a grave that children cheerfully play in. » Robert Smithson, dans un article intitulé « A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey », cité par Vik Muniz dans Vik Muniz et le Miami Art Museum, *Reflex : a Vik Muniz primer*, New York, Aperture, 2005, p. 154.

quelques minutes et dresser la liste, par ordre de fréquence, de tous les vocables contenus dans le texte. Or, une démagnétisation instantanée des circuits affecte la mémoire électronique de l'appareil qui contenait l'ordre des mots du texte d'un auteur nommé Calixto Bandera : « Les fils multicolores broient désormais une poussière de mots dispersés : le le le le, de de de de, du du du du, que que que que, rangés selon leur fréquence respective en colonnes. Le livre est en miettes, dissous, impossible à recomposer : comme une dune de sable emportée par le vent. » [SPUN, 244] Dans ce roman, Italo Calvino affirme également que l'objet de la lecture est « une matière punctiforme et pulvérisée » [SPUN, 282] et qu'« il revient au lecteur, dans l'espace étale de l'écriture, de distinguer des segments minimaux, des rapprochements de mots, des métaphores, des noyaux syntaxiques, des transitions logiques, des particularités lexicales » [SPUN, 282]<sup>58</sup>.

Dans les *Leçons américaines*, le rapprochement avec le sable est plus explicite encore. Italo Calvino décrit en effet la matière écrite comme :

des lignes uniformes de caractères minuscules ou majuscules, de points, de virgules, de parenthèses ; des pages entières de signes, alignés côte à côte comme autant de grains de sable [qui] représentent le spectacle bariolé du monde sur une surface toujours égale et toujours changeante, pareille aux dunes que pousse le vent du désert. [LA, 159]

Dans la version italienne de *Collection de sable*, Calvino analyse l'encyclopédie de Luigi Serafini<sup>59</sup> et s'aperçoit, observant les dernières planches du *Codex* que « le destin de toute écriture est de tomber en poussière, et même de la main qui écrit il ne reste que le squelette. Les lignes et les mots se détachent de la page, s'émiettent. » [DAL, 495] Ces réflexions imposent cette incontournable question : si les mots sont du sable et si le sable annule toute

<sup>58</sup> L'écriture, pour renvoyer l'image du monde qu'elle cherche à décrire, doit elle aussi être pulvérisée. Ainsi, Calvino observe que chez Lucrèce, le fil de l'écriture se fait « métaphore de la substance pulvérulente du monde » : pour l'écrivain romain déjà, les lettres étaient des atomes en continuel mouvement, dont les permutations créaient les mots et les sons les plus divers. [LA, 53-54] Calvino remarque également que c'est « avec l'impalpable pulvérulence des mots » [LA, 123] que Francis Ponge s'affaire quant à lui à reconstruire le monde physique et que Galilée, enfin, envisage l'alphabet comme un système combinatoire qui pourrait rendre compte de toute la multiplicité de l'univers, « en raison de sa capacité d'être décomposé en éléments minimaux ». [PLC, 67]

<sup>59</sup> « L'encyclopédie d'un visionnaire », avant d'être repris dans *Collection de sable*, a d'abord servi de préface à l'ouvrage de Luigi Serafini.

mémoire, est-ce à dire que l'écriture abolit cette dernière ? Le sable, en effet, est une matière morte ; sa sécheresse s'oppose à la vitalité que doit préserver toute collection pour éviter d'être soumise à la « nécropolisation » qui la guette.

### 2.3.2 La « nécropolisation »

Le signe, la trace et le nom permettent à Italo Calvino de posséder ce qui, sans les mots, lui échapperait certainement. Or ceci lui permet non seulement de maîtriser le monde, mais aussi d'en conserver le souvenir. En effet, l'écrivain affirme que « les noms, maintenant que les choses n'existent plus, s'imposent sur la page comme irremplaçables et péremptoires afin d'être sauvés » [RSG,14]. Lorsque Calvino repense aux paniers pleins de provisions qu'il trimballait avec son père sur la route de San Giovanni, il s'aperçoit que bien que ces paniers n'existent plus, il possède une liasse de feuilles blanches pour s'en rappeler : « j'essaie de remplir [les paniers] de noms et de noms, d'y entasser les vocables, et je dépense dans le souvenir et la mise en ordre de cette nomenclature plus de temps que je ne le faisais pour rassembler et mettre en ordre les choses. » [RSG, 42] Hostile à la nature mais amoureux des mots, Calvino « cherch[e] un rapport, peut-être plus heureux que celui de [s]on père qui rendrait une signification à tout » [RSG, 46]. Si la littérature lui permettait d'y parvenir, alors chaque chose de ce monde désormais perdu pourrait devenir vraie, tangible et prête à être possédée.

Écrire, pour Calvino, consiste à définir un ordre, une symétrie, une régularité mesurables dans le chaos du monde et de sa mémoire. Ainsi, l'ordre qui organise les cinquante-cinq villes invisibles est la forme dans laquelle les choses trouvent une existence et une consistance provisoires avant de s'écrouler et de se désintégrer dans un chaos d'atomes ; c'est cette forme qui doit être fixée. Calvino finit toutefois par comprendre que toute structure unifiante est aussi une fixité irréversible. En effet, « ce ne sont pas des brumes fragiles de mémoire ni sécheresse transparente » que Marco Polo trouvait au terme de ses voyages, « mais la suie des vies brûlées formant croûte sur les villes, l'éponge gonflée de

matière vivante qui ne circule plus, l'engorgement du passé, du présent et de l'avenir qui bloque des existences calcifiées dans une illusion de mouvement. » [VI, 117]

Les villes disparaissent une à une : elles sont non seulement englouties ou détruites, mais elles résistent aussi à toute inscription dans la mémoire. Les mots qui les figent annulent leur souvenir : « contrainte de demeurer immobile et égale à elle-même pour qu'on s'en souvienne mieux, Zora languit, s'est défaite, a disparu. La Terre l'a oubliée. » [VI, 22] Clarisse, une fois muséifiée, échappe à son tour au souvenir : les restes de la première splendeur qu'elle a été sont conservés sous des cloches de verre « parce qu'à travers eux on aurait voulu recomposer une ville dont plus personne ne [sait] rien ». [VI, 125] Venise aussi, fatalement, s'en est allée de la mémoire de Marco Polo : « les images de la mémoire, une fois fixées par la parole, s'effacent [...]. Peut-être Venise, ai-je peur de la perdre toute en une fois, si j'en parle. Ou peut-être, parlant d'autres villes, l'ai-je déjà perdue, peu à peu. » [VI, 105] Cet oubli, qui répond lui aussi à l'imaginaire ichnographique des *Villes invisibles*, est double puisqu'il correspond symétriquement à la ruine initiale et au chaos terminal de la mémoire. L'œuvre se construit donc sur et contre cet oubli qu'elle ne parvient finalement qu'à recréer ou à déplacer.

D'après John Elsner, collectionner est une activité vivante ; c'est à partir du moment où la collection entre dans le musée qu'elle devient statique. Elsner utilise par ailleurs la métaphore de la mort pour décrire le musée et parle alors de l'« embaumement des collections »<sup>60</sup>. Comme l'annonçait déjà Silas Flannery dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, si la forme doit être figée, alors le souvenir s'éteindra : « Le livre de ma mémoire ? Non : si la mémoire est vraie, c'est tant qu'on ne la fixe pas, tant qu'on ne l'enferme pas dans une forme. » [SPUN, 201] De la même manière, les clepsydres de sable rassemblées par la collectionneuse ne sont plus, dès lors qu'ils sont montrés en vitrine, qu'un « cimetière de paysages réduits à un désert ». [CDS, 16]

<sup>60</sup> Voir « A Collector's Model of Desire: The House and Museum of Sir John Soane » dans John Elsner et Roger Cardinal, *op. cit.*, p. 155-176.

Si monsieur Palomar est condamné à mourir à la fin du livre, n'est-ce pas par ailleurs parce que le personnage a souhaité projeter sa propre existence sous la forme d'un ordre immobile et qu'il a voulu se convaincre que « sa vie est un ensemble clos, tout au passé, auquel on ne peut plus rien ajouter » ? La mort de monsieur Palomar a donc tout à voir avec « l'embaumement d'une collection » : parce qu'elle est pensée comme une totalisation encyclopédique des héritages historiques, la collection

procède d'une pensée qui essaie de rassembler le passé et de le constituer en système dont elle détiendrait la clé, ou du moins en somme dont elle serait l'ultime résultat, avec le sentiment d'être désormais arrivée au terme de l'histoire et de pouvoir, pour la première fois en dresser le bilan, et jouir impunément de ses acquis<sup>61</sup>.

Ainsi, quand monsieur Palomar décide de décrire un à un les instants de sa vie, il découvre que l'incomplétude qui semble la caractériser disparaît aussitôt que les fragments s'intègrent à un système. Malheureusement, il réalise aussi que ce système ne peut rien signifier parce qu'il est tout à fait fermé et qu'il ne peut alors référer qu'à lui-même. Dans l'œuvre d'Italo Calvino, les formes dans lesquelles les traces collectées sont préservées sont fixes ; dès lors, elles ne peuvent restituer du souvenir que des choses mortes.

### 2.3.3 La collection : « une broderie faite sur le néant »

Chez Italo Calvino, le désir d'écrire est toujours lié au manque ; l'écrivain voudrait connaître et posséder quelque chose qui lui échappe : écrire lui sert donc à comprendre et à maîtriser le monde complexe qu'il habite mais aussi à en construire une représentation à travers la littérature. Dans une conférence prononcée en 1983<sup>62</sup>, Calvino s'est interrogé sur les rapports qui unissent et divisent ce qu'il appelle le « monde écrit » et le « monde non écrit ».

<sup>61</sup> Dominique Pety, *op. cit.*, p. 115.

<sup>62</sup> « Mondo scritto e mondo non scritto », conférence prononcée à la New York University en réponse à un article d'André Brink sur *Si par une nuit d'hiver un voyageur*. Le texte en a été repris dans « Lettera internazionale », anno 2, n° 4/5, printemps/été 1985 et est à ce jour inédit en français. Quelques extraits ont été traduits par Philippe Daros. *Italo Calvino, op. cit.*, p. 161-164.

L'écrivain explique que si le « monde non écrit » le désoriente et l'effraie, le « monde écrit », au contraire, lui permet de saisir une partie de l'ensemble et même de caresser l'illusion de le contrôler tout à fait<sup>63</sup>. Dans *Collection de sable*, le texte intitulé « La forêt et les dieux » développe l'idée d'une incompatibilité entre l'ordre du langage et le monde extérieur ; Calvino constate qu'à Palenque, la forêt et le langage de pierre des Mayas se définissent et se commentent mutuellement et qu'ils se livrent une bataille que remporte inévitablement le monde non écrit :

Les bas-reliefs historiés de serpents, de plumes et de feuilles disparaissent, envahis par des nids de serpents et d'oiseaux et par des enchevêtrements de lianes : le langage aura rêvé en vain de se constituer en système, en cosmos : le dernier mot revient à la nature muette. [CDS, 130]

La faillibilité du langage et « le sens ultime que les paroles n'atteignent pas » [P, 108] sont par ailleurs deux thèmes privilégiés dans *Palomar*. En voyage au Mexique, le personnage éponyme visite les ruines de Tula en compagnie d'un ami connaisseur, passionné et éloquent ; ce dernier interprète l'écriture pictographique des Toltèques et traduit chaque frise abstraite en un récit cosmique, une allégorie ou une réflexion morale. Or, au cours de cette visite, Palomar et son ami croisent un instituteur qui, devant chaque statue ou chaque figure sculptée dans un bas-relief, s'exclame au profit de ses étudiants : « No se sabe lo que quiere decir » (« On ne sait pas ce que cela signifie »). Fasciné par la richesse des références mythologiques de son ami mexicain, monsieur Palomar n'en est pas moins attiré par les propos de l'enseignant et en vient à se dire qu'« une pierre, une figure, un signe, une parole qui nous parviennent isolés de leur contexte, ne sont que cette pierre, cette figure, ce signe ou cette parole<sup>64</sup> » [P, 125] ; essayer de deviner ce que signifient ces choses est une façon de trahir leur véritable signification, à jamais perdue. Ainsi, les traces mnésiques qui subsistent sont-elles dénuées de sens ; bien que monsieur Palomar ne puisse se retenir de traduire, de passer d'un langage à l'autre, il comprend qu'essayer de deviner le sens originel de ces traces

<sup>63</sup> Calvino y décrit par ailleurs *Palomar* comme la tentative de rénover le rapport entre le langage et le monde par le biais de la description ; il s'agit de s'attacher à décrire le plus minutieusement possible un objet comme si c'était la chose la plus neuve et la plus singulière du monde.

<sup>64</sup> On retrouve le même constat dans *Les villes invisibles* : « les arbres et les pierres ne sont que ce qu'ils sont ». [VI, 19]



ne peut être qu'une présomption. Ces traces sont *mortes* au sens où l'entend Platon pour qui l'écriture (et, plus largement, toute forme de langage) a le défaut de figer le sens. Dans le *Phèdre*, en effet, Socrate explique que l'écriture présente un grave inconvénient : si les êtres qu'elle enfante ont l'apparence de la vie, ils gardent le silence dès qu'on les interroge. Le philosophe ajoute que « la même chose a lieu pour les discours écrits : [...] si on les interroge avec l'intention de comprendre ce qu'ils disent, ils se bornent à signifier une seule chose, toujours la même<sup>65</sup>. » Si l'écriture est essentiellement mauvaise, c'est parce qu'elle est extérieure à la mémoire, qu'elle produit non pas la vérité, mais seulement une apparence. Parce qu'elles substituent l'aide-mémoire à la mémoire vive, les traces écrites ne sont pas vivantes ; elles sont mortes comme si elles avaient été déposées dans un musée.

Les traces mnésiques et le nom qu'on leur attribue ne réfèrent qu'à eux-mêmes. Ainsi, quand monsieur Palomar observe des délicatesses gastronomiques dans les rayons d'une charcuterie de Paris « dans l'attente de sentir vibrer un orchestre de saveurs » [P, 92], rien ne se passe; « tous ces bons petits plats éveillent en lui des souvenirs approximatifs et indistincts, son imagination n'associe pas instinctivement les saveurs aux images et aux noms » [P, 92]. La même difficulté se pose pour la collectionneuse de sable qui, elle aussi, constate l'écart qui se creuse entre les sables récoltés et la mémoire à laquelle ils devraient renvoyer : « Nous ne pouvons être sûrs qu'il existe vraiment une correspondance entre le sable froid couleur de terre de Leningrad, ou le sable très fin couleur de sable de Copacabana, et les sentiments qu'ils évoquent à les voir là, mis en bouteille et étiquetés. » [CDS, 13] Les clepsydres de sable, à l'instar des gourmandises, ne renvoient à rien d'autre qu'à elles-mêmes :

sans l'indigo de la mer, le scintillement de cette plage de coquillages broyés s'est perdu ; [...] rien n'est resté de la chaleur humide de l'oued dans le sable figé ; [...] loin du Mexique, le sable mélangé à la lave du volcan Paricutin n'est qu'une poussière noire semblable à celle qui tombe du tuyau d'une cheminée ramonée. [La collectionneuse] essaie de ranimer dans sa mémoire les sensations de cette plage, cette odeur de forêt, cette chaleur ardente, mais c'est comme secouer ce peu de sable au fond de la petite carafe étiquetée<sup>66</sup>. [CDS, 16]

<sup>65</sup> Platon, *Phédon, le Banquet, Phèdre*, Paris, Gallimard, Coll. « Tel », p. 229.

<sup>66</sup> La collection de Donald Evans subit le même sort ; aucune des collections conçues ou présentées par Italo Calvino n'aura donc rencontré son ambition. Evans n'a pas, lui non plus, l'illusion d'arracher au flux du temps les

Christine Baron a questionné la possibilité de décrire, de dire ou de remettre en contexte les objets et les êtres qui nous sont étrangers et sur lesquels se fonde l'approche de la notion de voyage dans *Collection de sable*. Ce recueil, en effet, met en relief un paradoxe du voyage : on ne peut voir que ce qu'on ne comprend pas et cela, parce que « dès que les différences s'uniformisent en un quotidien prévisible, le regard court sur une surface lisse et sans prise » [CDS, 72]. Dans cette perspective, aucun récit de voyage n'est possible parce qu'aucune représentation n'est adéquate à une réalité qui n'entre dans aucun cadre de pensée ou de parole : *Collection de sable* insiste donc sur l'impossibilité des mots à rendre compte de l'altérité à laquelle est confronté le voyageur. Si l'écriture de la collection ne restitue du souvenir que des choses mortes, c'est sur la difficulté à dire le singulier qu'il faut porter le blâme :

L'expérience singulière, en tant qu'elle est singulière, est ce qui ne se communique pas, parce qu'il n'y a de mots que pour les catégories générales. En ce sens, le voyage est comme une collection [...] mais le sens d'une collection est l'objet unique, celui qui ne fait pas nombre avec les autres et qui fait que, dans son unicité, il ne peut pas être l'occasion d'une expérience partageable par la littérature. L'objet unique marque l'entrée dans une discontinuité absolue non réunifiable par l'écriture. [...] L'écriture ne donne rien, ne restaure rien de ce savoir [...] si ce n'est sous la forme doublement tronquée de la généralité du communicable et du souvenir<sup>67</sup>...

En ce sens, le sable est à Italo Calvino ce que la cendre est à Jacques Derrida : ce sont les ruines de l'être et de l'écriture, quelque chose « qui reste sans rester ». Pour Derrida, la cendre est « cette chose dont on ne sait rien, ni quel passé porte encore cette poussière grise de mots, ni quelle substance vint s'y consumer avant de s'y éteindre<sup>68</sup>. » Ne renvoyant qu'à elle-même, la cendre ne fait plus trace, elle « témoigne sans témoigner » ou plutôt ne témoigne que de la disparition et de l'oubli. La cendre derridienne

---

choses uniques et irremplaçables qu'il célèbre et qui, il le sait, « transforment rapidement les séries de timbres en vestiges du passé. » [CDS, 66]

<sup>67</sup> Christine Baron, « Écrire/décrire dans *Collection de sable* d'Italo Calvino », dans *Roman et récit de voyage : Actes de colloque* Écriture de fiction, Écriture du voyage (Amiens, 2-3 décembre 1999), sous la direction de Philippe Antoine et Marie-Christine Gomez-Géraud, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Coll. « Imago Mundi », 2001, p. 245-246.

<sup>68</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, Paris, Des femmes, 2005, p. 25

n'exalte l'être d'aucun passé dont elle rapporterait la vérité, parce qu'elle est un lieu non pas de mémoire mais de perte sans retour ; de même, elle porte en soi non pas ce qui a été mais plutôt la différence entre ce qui reste et ce qui est. [...] Si donc la cendre est à lire comme « le meilleur paradigme de la trace », elle est tout de suite dessinée comme une figure du renvoi sans origine. [...] L'identification avec cela même à quoi elle renvoie s'avé[re] impossible<sup>69</sup>.

La collection est donc intrinsèquement fondée sur une perte de sens, contre laquelle elle s'élève et à laquelle elle ramène tout. Bien qu'elles ambitionnent de rendre compte d'une totalité, les collections de Calvino ne parviennent qu'à communiquer des fragments de sens. En effet, si les séries qui les composent sont constituées d'éléments, elles comprennent aussi du vide entre chacun d'eux ; or, comment pourrait-il être impossible de rendre compte de ce vide ? Marco Polo, par exemple, se fait reprocher par le Grand Khan de ne jamais rapporter ce qu'il voit *entre les villes*. Son discours, en effet, ne se compose que des descriptions de cinquante-cinq villes sans qu'il ne soit jamais question de l'espace qui s'étend entre l'une et l'autre. L'itinéraire de Marco Polo est donc ponctué d'images immobiles qui sont comme autant de photographies figées dans une fixité commémorative ; chaque ville se voit donc arrachée à la continuité du voyage dont Polo ne peut que partiellement témoigner. Une attention particulière est également accordée à ces intervalles dont on ne sait rien dans « La mémoire du monde » [GBA]. En effet, pour l'ancien directeur du centre où s'accumulent toutes les traces de l'humanité, la véritable mémoire se trouve dans ce qui ne peut être enregistré :

seul ce qui échappe à notre enregistrement est important, [...] seul ce qui passe sans laisser de trace existe vraiment, alors que tout ce que retiennent nos fichiers est la partie morte, les copeaux, les scories. [...] Comment exclure que l'univers ne se trouve pas là, dans le réseau discontinu des instants que l'on ne peut enregistrer, et que notre organisation n'en contrôle rien d'autre que l'empreinte négative, le cadre de vide et d'insignifiance ? [GBA, 138-139]

---

<sup>69</sup> Joana Masó, « Cendres et dessin : la représentation en ruine chez Derrida », *In Protée*, vol. 35, n° 2, automne 2007, p. 89-90.

L'écriture, semble dire Calvino, ne retient pour mémoire que ce qui est dénué d'importance, que ce qui n'a pas de sens. Dans la préface au *Sentier des nids d'araignées* écrite en 1964 (soit dix-sept ans après la publication du roman), l'écrivain réfléchit au trésor de sa mémoire qu'il a brûlé en écrivant ce livre : « les pages écrites rivalis[ent] avec une mémoire qui était un fait présent, compact, qui paraissait immuable, donné une fois pour toutes, l'*expérience* ; or, elles ne me servent à rien, j'aurais besoin de tout le reste, de ce qui précisément n'y est pas. » [RNAR, 823] L'écrivain fait donc nécessairement violence à sa mémoire : d'une part, les souvenirs inutilisés dépérissent et sont exilés de l'intégrité naturelle de la mémoire fluide et vivante ; puiser dans ses souvenirs revient, d'autre part, à constituer arbitrairement une autre mémoire, « transfigurée à la place de la mémoire globale » [RNAR, 822]. La conclusion que tire l'écrivain italien de cette première expérience d'écriture est fort pessimiste : la mémoire, « dès qu'elle a donné forme à une œuvre littéraire, la voilà qui se dessèche et s'anéantit. » [RNAR, 822-823] Les souvenirs qu'emprisonne l'œuvre meurent ainsi, à leur tour : ce sont, une fois de plus, des souvenirs morts que collectionne l'écrivain.

Le langage et l'écriture sont donc inopérants quand il s'agit de conserver la mémoire, bien qu'ils soient tous deux nécessaires. En effet, comme le reconnaît Polo, sans les mots, aucun souvenir n'est possible. Essayant de départager l'Aglaurée mythique dont il entend parler et l'Aglaurée qu'il a connue, qui grandit véritablement sur cette terre, le marchand est forcé d'admettre à l'empereur : « Et même à moi qui voudrais distinguer dans la mémoire les deux villes, il ne me reste plus qu'à te parler de la première, parce que le souvenir de l'autre, comme j'ai manqué de mots pour le fixer, s'est perdu. » [VI, 83] L'échec est donc inévitable : le langage est essentiel à la préservation de la mémoire, mais il est aussi celui qui, en fixant le souvenir dans une forme stable, « la dessèche et l'anéantit ».

« Les paroles s'envolent, les écrits restent » : écrire, c'est lutter contre la disparition ; collectionner aussi. C'est sans doute ce qui amène Dominique Poulot à affirmer (en détournant ce que Leroi-Gourhan disait de l'écriture) que la collection incarne un

dispositif d'« extériorisation de la mémoire<sup>70</sup> ». Il arrive, par ailleurs, que la collection et l'écriture travaillent de pair : l'écriture peut permettre à la collection de combler ses lacunes, car elle lui ouvre le temps « en lui garantissant dans le futur une certaine forme de permanence, et dans le passé le souvenir fondateur d'une existence individuelle. Le livre assure la pérennité de la collection au-delà de sa dispersion<sup>71</sup>. » Le livre, à qui l'on confie toute la lisibilité de l'ensemble, peut donner à la collection les conditions de son achèvement et de sa durée.

Livre et collection vont de pair depuis longtemps, mais ce sont les curieux de la Renaissance qui ont le plus contribué à solidifier cette association. En effet, les cabinets de curiosités étaient régulièrement assortis d'un inventaire qui, en tant que réceptacle de leur diversité, devait témoigner de leur richesse. Dans la plupart des cas, ces inventaires étaient effectués après le décès d'un collectionneur sous la forme d'une simple liste qui énumérait les pièces de sa collection sur un ton objectif en les décrivant le plus précisément possible. En marge de ces inventaires traditionnels, quelques rares catalogues poétiques ont représenté une façon originale d'inventorier les cabinets curieux<sup>72</sup>. Caractérisés par un ton emphatique, hyperbolique, exclamatif et superlatif, ces catalogues compilaient en position liminaire des poèmes de circonstance qui n'entraient pas dans le texte et qui, sans faire état du contenu de la collection, rendaient plutôt hommage à la ferveur collectionneuse et à la curiosité de son propriétaire. Dans le catalogue proprement dit, les éléments de la collection étaient convoqués les uns après les autres et louangés en fonction de leur singularité propre. Lieux clos abritant des merveilles, les catalogues poétiques étaient alors eux-mêmes considérés comme des objets rares ; les raretés qu'ils évoquaient sortaient alors du domaine scientifique et pénétraient les rayonnages consacrés à la littérature, assurant ainsi leur survivance :

Outre les frontières des genres, les inventaires poétiques franchissent symboliquement celles des siècles et des territoires. Enfermés dans les vers d'un

<sup>70</sup> Dominique Poulot, « Introduction », dans Jacques Guillaume (dir. publ.), *Les collections : fables et programmes*, Seyssel (France), Champ Vallon, Coll. « Amphion : études d'histoire des techniques » et « Dédalles », 1993, p. 14.

<sup>71</sup> Dominique Pety, *op. cit.* p. 233.

<sup>72</sup> Voir Myriam Marrache-Gouraud, « La poésie des collections (deux inventaires de cabinets de curiosités) » dans M.-T. Jones-Daviès (dir. publ.), *Culture : Collections, compilations. Actes de colloque de Paris 2001-2002*, Paris, Champion, 2005, p. 195-218.



livre, les merveilles de la collection deviennent impérissables. Le texte les conserve plus sûrement que ne le feraient tous les herbiers, car il obéit à une logique du mémorable qui excède de loin la catégorie du beau. La poésie est notoirement gage d'éternité. Les merveilles périssables [...], sont ainsi conservées dans l'« étui » portatif et à l'épreuve du temps que représente l'in-quarto<sup>73</sup>.

La nécessité de l'écriture s'explique aisément : le processus de la collection implique l'entropie, qui en est la phase ultime. Roger Cardinal et John Elsner affirment que « the rhythms of collation and dispersed, of accessioning and desaccessioning, replicate the natural cycles of seasonal growth and decay, of dynamism and entropy<sup>74</sup>. » La collection, dans son devenir, est éminemment fragile, car elle est un véhicule éphémère et périssable exposé à la dispersion et au déplacement continuels de ses objets. Dans la collection, « des mouvements contrastants et répétés modifient donc continuellement la physionomie de l'ensemble, lui interdisant d'atteindre à la stabilité de l'identification<sup>75</sup>. » Appelées à disparaître, les collections ne sont donc qu'un « équilibre entre deux néants<sup>76</sup> ». Calvino invoque par ailleurs le pessimisme catholique pour expliquer l'échec de son projet : « les formes exactes et cristallines reçoivent leur évidence de la poussière et font retour à la poussière. » [PLC, p. 88] Les éclats de mémoire que collectionne Calvino sont assemblés dans une forme fixe qui, à son tour, éclate ; les fragments de sens qui résultent de cette seconde pulvérisation pourront, bien sûr, être réagencés dans une nouvelle combinaison : le rythme de la collection est cyclique. Les formes dans lesquelles les grains de sable se fixent ne peuvent être que provisoires. Les journées d'Annette Messenger, cette artiste professionnelle qui fait d'elle-même l'objet de sa collection en se fractionnant dans une impressionnante quantité de chemises de carton étiquetées (« Les hommes que j'aime », « Les femmes que j'admire », « Mes jalousies », « Mes dépenses quotidiennes », « Les papiers qui enveloppaient les oranges que j'ai mangées »...), sont, « minute après minute, pensée après pensée, réduites en collection. » [CDS, 16] La vie de cette artiste qui essaie, comme tout collectionneur, de posséder et de s'approprier quelque chose (dans ce cas, sa propre existence), est broyée en une poussière de grains (« le sable, encore », précise Calvino). Pour Italo Calvino, le résultat est le même : si l'écrivain a rassemblé ses collections dans le but de lutter contre la

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 214.

<sup>74</sup> John Elsner et Roger Cardinal, *op. cit.*, p. 2.

<sup>75</sup> Adalgisa Lugli, *Naturalia et mirabilia : les cabinets de curiosités en Europe*, Paris, Adam Biro, 1998, p. 159.

<sup>76</sup> Dominique Pety, *op. cit.*, p. 153.



catastrophe du temps, l'entreprise n'aura été qu'un moyen de différer l'entropie qui en est l'inévitable dénouement.

Calvino sait depuis longtemps que le fil de l'écriture ne masque l'incohérence du monde que le temps de son inscription sur la page blanche : avant et après, il n'y a jamais eu et il n'y aura jamais que le chaos. On peut lire la conscience hâtive de ce constat dans *Le baron perché*, dont l'excipit met en scène sa propre dissolution sur un mode ludique : le filet d'encre qu'il vient de laisser couler n'est rien d'autre qu'une « broderie faite sur le néant » ; il se résorbe, à la dernière page, en un fil d'écriture « qui achoppe, qui recommence à s'entortiller et court, court, se déroule, pour envelopper une dernière grappe insensée de mots, d'idées, de rêves – et c'est fini<sup>77</sup>. » L'espace d'un instant, la collection organise le monde de manière à lui donner la signification tant recherchée ; cela est encore plus évident dans *Palomar*. En songeant à sa propre mort, le personnage éponyme se dit qu'après lui le genre humain s'éteindra à son tour, que s'éteindront ensuite ses héritiers ou ses dérivés et que débarqueront éventuellement sur le globe terrestre dévasté les explorateurs d'une autre planète. En déchiffrant les traces enregistrées par les hiéroglyphes des pyramides et les fiches perforées des calculateurs électroniques, les extraterrestres feront renaître la mémoire de l'humanité : toutefois, « de renvoi en renvoi, on arrive[ra] au moment où le temps lui-même s'usera et s'éteindra en un ciel vide, quand le dernier support matériel de la mémoire de la vie se sera dégradé en une bouffée de chaleur, ou aura cristallisé ses atomes dans le gel d'un ordre immobile ». [P, 160-161]

Longtemps Calvino a « joué [...] ce jeu qui consiste à feindre qu'il y a un ordre dans la poussière, une régularité dans le système » [TZ, 35] alors qu'il était convaincu que l'ordre de toute collection ne peut être qu'« un rapiéçage effiloché de la désagrégation. » [TZ, 36] En effet, si « tout processus de désagrégation de l'ordre du monde est irréversible, [...] les effets en sont cachés et retardés par la poussière des grands nombres, qui contient des possibilités

<sup>77</sup> Italo Calvino, *Le baron perché*, p. 322. Ce thème est repris à quelques occasions dans l'œuvre de Calvino. Par exemple, dans « L'aventure d'un poète », le poète n'arrive pas à intégrer dans l'ordre du discours « les mots [qui] se pressaient, se pressaient, serrés, entrelacs, sans nul espace entre les lignes, si bien que peu à peu on ne les distinguait plus, c'était un enchevêtrement où même les moindres blancs disparaissaient, et il ne restait plus que le noir, le noir total, impénétrable, désespéré, comme un cri. » Italo Calvino, *Aventures*, Paris, Seuil, 1974, p. 101.

pratiquement illimitées de symétries, de combinaisons, d'appariements nouveaux. » [P, 128]. Alors que les premières collections de Calvino tâchaient de recoller les morceaux résultant de la pulvérulence du monde et de sa propre mémoire, *Palomar* et *Collection de sable* ne font plus que rendre compte de cet éclatement. Italo Calvino et monsieur Palomar, tout au long de leur vie, ont cherché à identifier le « modèle des modèles » [P, 139-143] qui leur permettrait de redonner une cohérence et un sens au monde. Aussi, quand Italo Calvino décrit les trois étapes qui ont défini la pensée de monsieur Palomar au fil du temps et qui l'ont conduit de l'espoir à la résignation, on peut lire, en filigrane, les trois étapes qui caractérisent son propre parcours d'écrivain. Dans un premier temps, Calvino a essayé de construire un modèle géométrique et le plus logique possible ; il vérifiait alors si le modèle s'adaptait aux cas pratiques et apportait les corrections nécessaires pour que le modèle et la réalité coïncident. C'est la période où la littérature lui apparaît encore comme l'instance d'intelligibilité de la réalité et qui, de livre en livre, le mène du *Sentier des nids d'araignée* à la trilogie *Nos Ancêtres*. Dans un deuxième temps, une grande variété de modèles sont construits selon une procédure combinatoire afin de trouver celui qui convient le mieux à une réalité toujours fragmentaire et multiple : cette tendance s'amorce avec les *Cosmicomics* et se poursuit jusqu'à *Si par une nuit d'hiver un voyageur*. Dans un troisième temps, il ne reste plus à l'écrivain qu'à effacer de son esprit les modèles et les modèles de modèles pour se retrouver face à face avec la réalité mal maîtrisable et non homogénéisable : dans *Palomar* et *Collection de sable*, les moments discontinus d'avènement du sens ne peuvent s'harmoniser en un système cohérent. Cette conscience aiguë du discontinu constitue alors un point d'arrivée qui pourrait difficilement être dépassé.

## CONCLUSION

Ce mémoire a permis de démontrer qu'une « pensée de la collection » (Pety) traverse doublement les trois livres de notre corpus en se manifestant à la fois dans ses dimensions esthétique et éthique. *Les villes invisibles*, *Palomar* et *Collection de sable* se sont appropriés quelques-unes des caractéristiques formelles de la collection et les ont transposées sur le plan stylistique : discontinuité, sérialité, poétique de la liste, exigence de classement, multiplication des dispositifs d'emboîtement... La « composition géométrisante » (Calvino) de ces trois recueils présente par ailleurs de grandes similitudes avec les structures intellectuelles qui informent la collection : l'œuvre de Calvino, en effet, oscille « entre l'intention de reconnaître un ordre dans la nature et l'enregistrement de l'extraordinaire et de l'unique » [PLC, 24] et se présente comme « une encyclopédie, une bibliothèque, un inventaire d'objets, un échantillonnage de styles, où tout peut se mélanger et se réorganiser de toutes les manières possibles ». [LA, 193]

À l'image de la collection, les recueils de l'écrivain produisent un réseau d'échos qui multiplient les correspondances entre les textes qu'ils rassemblent. Partie d'une forme close – le roman néoréaliste –, l'œuvre de Calvino éclate progressivement ; de livre en livre, le constat de pulvérisation et d'entropie qui la traverse de part en part s'affirme davantage. Si *Les villes invisibles* et *Palomar* déploient encore des stratégies narratives qui permettent de lisser l'hétérogénéité de leurs textes, *Collection de sable*, au contraire, introduit dans sa structure une discontinuité fondamentale dont la cohésion peut difficilement être rétablie. Plus que jamais, un système de renvois qui s'apparente à celui qui organise l'encyclopédie doit assurer le parcours du sens de ce recueil : le jeu de correspondances qui relie les textes entre eux est désormais nécessaire pour qu'une certaine unité structurale et esthétique puisse émerger du désordre apparent.

Fortement historicisées, les premières fictions de Calvino sont guidées par une notion de progrès ; elles désirent témoigner de la réalité politique et sociale de l'Italie de l'après-guerre. Les récits que Calvino produit à partir des années 1960 laissent au contraire entrevoir une rupture dans « le sens de l'Histoire » (Hegel). En 1957, l'écrivain démissionne du Parti Communiste Italien ; son œuvre emprunte alors un tournant décisif : la lecture du monde qu'elle propose rejette désormais les utopies et les idéologies à moins qu'elles ne soient parcellaires. En tant que forme, la collection convient donc parfaitement à cet imaginaire qui se caractérise principalement par une nostalgie de l'unité. Au regard de l'histoire des formes, la collection marque en effet

l'avènement d'un nouveau règne : le "règne de l'épars". [...] Le monde, dans le mouvement de cette dissémination infinie et de cet éparpillement sans limite, apparaît désormais comme une forme ouverte [...] où l'univers se recompose dans son étoilement à partir des "restes" de l'ancien paradigme<sup>1</sup>.

Pour l'écrivain italien, l'Histoire est parvenue à son terme et la fin du monde est imminente ; or, la philosophie de l'Histoire que présuppose l'esprit de collection implique que « le sujet se situe en marge de l'action, sorti d'un temps en devenir : il n'a plus pour sa part de nouvelle étape à parcourir, un but spécifique à atteindre, il ne lui reste qu'à dresser le bilan de ce qui le précède<sup>2</sup>. » Ayant renoncé à la nouveauté, Calvino, tel un chiffonnier, compile les vestiges du passé et les recombine à sa guise ; à l'instar du collectionneur, l'écrivain préfère la composition à l'invention. C'est dans cette perspective que les structures formelles de la collection sont soumises chez Calvino à une volonté de mémoire. Dans *Les villes invisibles*, *Palomar* et *Collection de sable*, l'écrivain met en branle une entreprise de mémoire individuelle et collective qui repose sur la collecte de traces mnésiques. Or, les traces que recueille Calvino sont arrachées à leur contexte vivant et sont, dès lors, considérées comme mortes ; ce sont, selon l'expression de Benjamin, des « dépouilles d'insectes vidés de leur substance<sup>3</sup> ». Il est donc impossible pour l'écrivain de créer du sens

<sup>1</sup> Guillaume Asselin, « Du (dé)bris symbolique », *Protée*, vol. 36, n° 1 (printemps), p. 10.

<sup>2</sup> Dominique Pety, *Les Goncourt et la collection. De l'objet d'art à l'art d'écrire*, Genève, Droz, Coll. « Histoires des idées et critique littéraire », 2003, p. 120.

<sup>3</sup> Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle : le livre des passages*, Paris, Cerf, Coll. « Passages », 1989, p. 234.

ou de reconstruire une mémoire à partir de ces fragments ; les collections de Calvino ne font pas sens, ne totalisent rien et ne peuvent, finalement, que rendre compte du désenchantement de l'écrivain.

Le tournant amorcé dans les années 1960 par l'écrivain italien ne lui est pas exclusif ; de nombreuses œuvres, issues de la littérature ou de l'art contemporains, présentent également de nombreuses analogies avec la collection : elles consacrent les nomenclatures et les taxinomies sous la forme méthodique de l'inventaire, elles réutilisent des formes préexistantes qu'elles combinent de façon inédite et elles matérialisent leur savoir sous la forme d'un collage de fragments. Au XX<sup>e</sup> siècle, en effet,

l'art n'a plus pour fin [...] de manifester sous une forme sensible l'Esprit ou l'Absolu. Libéré de la nécessité d'objectiver l'Absolu, le contenu des œuvres d'art devient arbitraire. L'artiste peut alors puiser dans la "réserve d'images" et de formes artistiques du passé les éléments d'une création dont le contenu est l'intériorité de l'esprit humain<sup>4</sup>.

La collection de sable de l'écrivain italien n'est que l'une des très nombreuses collections de bribes, de traces, de fragments ou de déchets résistant à la signification qui émaillent la littérature et l'art contemporains. L'œuvre de Vik Muniz en est un exemple frappant, d'autant plus que l'artiste d'origine brésilienne reconnaît l'influence particulière d'Italo Calvino. Son œuvre, qui est reconnue internationalement, subit également l'influence générale de l'art actuel ; Muniz récupère en effet trois de ses tendances principales : il confère à la collection le statut de forme artistique, il s'inspire des méthodes et des techniques de la fouille archéologique et il réfléchit à l'impact que peut avoir la « muséification » sur ses œuvres.

En élevant la collection au niveau de forme d'art, les artistes contemporains ont répondu à l'appel lancé par Robert Smithson en 1968 : « A bleached and fractured world surrounds the artist. To organize this mess of corrosion into patterns, grids, and subdivisions is an

---

<sup>4</sup> Jean-Claude Gens, « Avant-propos. De la fin des grands récits à l'avènement des œuvres » dans *Esthétique et Herméneutique : La fin des grands récits ?*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, Coll. « Écritures », 2004, p. 9.

esthetic process that has scarcely been touched<sup>5</sup>. » La critique d'art Christine Dubois suggère de nommer « œuvres-collections » ces productions artistiques « dans lesquelles sont mis en scène divers aspects propres à ce mode particulier d'intelligibilité du monde qu'est l'acte de collection en lui-même<sup>6</sup>. » Parce qu'elle est essentiellement une activité de recension, la collection suppose généralement une posture statique ; les artistes contemporains désirent cependant transcender la stérilité de la compilation et faire de la collection une véritable œuvre de création. Cette nouvelle forme d'art invite en effet les artistes « à établir des rapports qui n'ont pas été vus et reconnus dans cette forme auparavant<sup>7</sup> » ; selon Walter Grasskamp, c'est grâce à cette activité de réorganisation que la collection possède un réel potentiel créateur.

Au cours des années 1970 et 1980, plusieurs artistes se sont servis du musée comme cadre de présentation en jouant sur certains aspects de son rôle social et historique, de son prestige traditionnel et de ses principes d'organisation. Dans une perspective créative et critique, les artistes contemporains s'intéressent depuis aux systèmes de conservation, de classement et de présentation des musées : ils se les approprient, ils les imitent, ils les parodient ou ils les réinterprètent. Qu'ils intègrent les structures organisationnelles de ces lieux d'art ou qu'ils cherchent au contraire à s'en dissocier, les artistes envisagent la collection comme un médium : ils simulent des musées imaginaires ou personnels, ils détournent les méthodes du musée (collecte, tri, ordonnancement, étiquetage typologique, exposition) et ils reprennent les dispositifs scénographiques qui lui sont spécifiques (vitrines, boîtes d'archives, bocal à échantillons, meubles à tiroirs, cartels descriptifs). À la fin du XX<sup>e</sup> siècle, un rapport d'échanges s'est établi entre les artistes et les musées : les rigoureux principes d'organisation et les modes de présentation du musée exercent une influence majeure sur les artistes, qui, en retour, interrogent la nature et le rôle de ces institutions et contribuent à les redéfinir.

<sup>5</sup> Robert Smithson dans « A Sedimentation of the Mind : Earth Projects », cité par Vik Muniz dans Vik Muniz et le Miami Art Museum, *Reflex. A Vik Muniz Primer*, New York, Aperture, 2005, p. 152.

<sup>6</sup> Christine Dubois, « L'Œuvre-collection de la taxinomie du visible à l'utopie », *Parachute*, no° 54, mars-avril-mai-juin 1989, p. 47.

<sup>7</sup> Walter Grasskamp, « Les Artistes et les autres collectionneurs » dans A.A Bronson et Peggy Gale, *Museums by Artists*, Toronto, Art Metropole, 1983, p.147.



De toutes les formes que peut emprunter la collection, c'est celle du cabinet de curiosités qui obtient davantage la faveur des artistes. Le cabinet de curiosités et l'art contemporain ont beaucoup en commun car ils désirent notamment que le monde soit perceptible dans l'embrasement d'un seul regard<sup>8</sup> ; Peter Greenaway, par exemple, organisa en 1991 une exposition qui s'intitulait « 100 Objects To Represent The World ». L'idée était d'envoyer les objets les plus représentatifs de la vie sur Terre dans la sonde spatiale américaine Voyager pour que d'éventuels extraterrestres puissent connaître notre monde dans sa totalité. Parce que les objets qu'il a choisis étaient tous « interconnectés à l'infini<sup>9</sup> », l'artiste n'a jamais douté de la possibilité de capturer l'essence du monde dans un nombre d'objets aussi limité. À l'instar du cabinet de curiosités, Greenaway souhaitait révéler l'infini au sein d'un nombre restreint d'objets, choisis en fonction de leur portée symbolique et disposés de façon anarchique. Dans les deux dispositifs, et comme c'était aussi le cas dans l'œuvre d'Italo Calvino, c'est à la mise en scène qu'il revient de faire émerger des liens concrets et symboliques entre les éléments disparates qui composent l'ensemble. Parce qu'il mélange et qu'il fusionne des éléments de matériaux divers et qu'il refuse de se soumettre au principe de leur séparation, l'art contemporain enclenche un processus de libre association qui permet à l'esprit d'errer à sa guise.

La traditionnelle neutralité des présentations muséales a été plusieurs fois déconstruite par les nombreux artistes à qui certains musées ont confié le rôle de commissaire d'exposition ; ces « artistes-curateurs<sup>10</sup> » étaient libres de choisir et de disposer les œuvres d'art issues de leurs collections. Cette pratique provoque d'étonnants mélanges : le caractère discursif de telles expositions réside dans la combinaison de ses éléments et dans les rapprochements inattendus qu'elles occasionnent. John Cage, par exemple, a présenté une exposition au Museum of Contemporary Art of Los Angeles (« Rolywholyover a Circus »,

<sup>8</sup> Les meubles de rangement et les vitrines à compartiments multiples qui permettaient aux cabinets de curiosités de structurer visuellement la connaissance sont également récupérés par les artistes contemporains. Claudio Costa, par exemple, a étudié le mode de vie des anciens habitants d'un hameau montagnard reculé ; à partir d'un certain nombre d'artefacts présentés dans un meuble doté de quarante-cinq tiroirs qui servait autrefois à ranger les dossiers des patients d'un hôpital psychiatrique, il a créé une sorte de « musée anthropologique » (« Ontologia antologica », 1994).

<sup>9</sup> Peter Greenaway, cité par James Putnam dans *Le musée à l'œuvre. Le musée comme médium dans l'art contemporain*, Paris, Thames & Hudson, 2002, p. 139.

<sup>10</sup> L'expression est de James Putnam. Voir *Ibid.*, p. 136.

1993) pour laquelle il a quotidiennement réorganisé cent cinquante œuvres dues à cinquante artistes importants à ses yeux. Le remaniement des œuvres obéissait aux principes du concept de composition musicale aléatoire que l'artiste avait précédemment élaboré dans « Music of Changes » à partir du Yi-king et de la théorie de l'indétermination. Cette activité combinatoire n'est pas sans rappeler le jeu intertextuel auquel s'est livré Italo Calvino dans *Le château des destins croisés*. En disposant méthodiquement les lames de tarot sur la table (mais sans négliger de laisser une part de responsabilité au hasard), l'écrivain italien a provoqué des rapprochements inédits entre différentes sources littéraires : Hélène, Roland, Faust, Hamlet, Œdipe, Justine, Parsifal, le roi Lear et Lady MacBeth se rencontrent dans le livre qui les convoque tous<sup>11</sup>.

Dans l'art contemporain, le plaisir de la réorganisation va souvent de pair avec le plaisir de la découverte et de la récupération : les artistes qui croisent ces deux pratiques travaillent à la manière des chiffonniers et des archéologues ; à l'instar de Calvino, ils fouillent dans les poubelles de l'Histoire. Dans les années 1960, les marchés aux puces et les décharges constituent pour les Nouveaux Réalistes d'inépuisables réserves de matériaux<sup>12</sup> : Arman passe par exemple une semaine à collecter suffisamment de détritiques pour remplir l'espace de la galerie Iris Clert à Paris – l'exposition s'intitule « Le Plein » (1960) – tandis que Daniel Spoerri travaille sur une série de « tableaux-pièges » qui figent dans le temps le reste de ses repas et des regroupements aléatoires d'objets que l'artiste a dénichés dans le fond de ses

<sup>11</sup> Il serait pertinent de se demander si cette démarche profondément intertextuelle, qui affecte à la fois la forme générale du roman (inspirée du *Décameron*) et les récits qui la composent, ne met pas en évidence l'abandon d'une mémoire culturelle. Parce qu'il ne privilégie aucune variante et qu'il favorise la dispersion, Italo Calvino met en crise la propriété littéraire. De l'ordre de la réminiscence, le « bricolage » (Lévi-Strauss) de mythes littéraires auquel il s'adonne invite à nous interroger sur la perte du sens qu'occasionne cet excès de mémoire. Ces questions renvoient à celles qui ont été développées dans le présent mémoire : les traces intertextuelles qui émaillent *Le château des destins croisés* peuvent-elles permettre de faire émerger du sens ? peuvent-elles rendre compte de la mémoire à laquelle elles souhaitent renvoyer ?

<sup>12</sup> L'histoire de cette pratique artistique commence avec Marcel Duchamp. Dans les années 1910, en effet, Duchamp bouleverse fondamentalement la conception de l'art moderne : les « ready-made » dont il est l'inventeur sont des objets trouvés, « déjà faits », sur lesquels l'artiste choisit ou non d'intervenir. Le rôle de l'artiste est alors profondément modifié : il ne fabrique plus rien ; sa part de création se limite à sélectionner des objets dont il ne fait que modifier le contexte et le statut par le biais de la « désignation ». Dans le sillage de Duchamp, les surréalistes ont quant à eux réalisé des accumulations insolites d'objets disparates. Ce goût pour l'éclectisme a trouvé son expression la plus efficace dans les collages qui mêlaient des images découpées, des souvenirs et de menus objets trouvés. Cette pratique a subverti la conception moderne du tableau ; autrefois harmonieux, il est désormais perçu comme un déversoir où les objets qui tombent sous la main de l'artiste sont juxtaposés au hasard. Voir Francis Naumann, *Marcel Duchamp : l'art à l'ère de la reproduction mécanisée*, Paris, Hazan, 1999, 331 p.

tiroirs ou dans les brocantes. L'utilisation de ces éclats d'objets et de pensées témoigne d'un repli nostalgique : les artistes contemporains sont des « archéologues fascinés par tout ce qui a été définitivement perdu<sup>13</sup> ». Dans le cadre du projet « Tate Thames Dig » (1999-2000), Mark Dion, par exemple, a organisé une fouille archéologique dans l'estran de la Tamise ; de cette aventure a surgi une collection d'objets composée d'éléments hétéroclites (tessons de poteries antiques, ossements, boutons solitaires, cartes téléphoniques en plastique...) qui a par la suite été exposée dans une vitrine à tiroirs.

Dès lors qu'elles sont acquises par un musée, ces vestiges et autres traces de l'Histoire sont arrachées à leur origine ; « retirées du mouvement de la vie et soustraites au péril du temps, [elles] se présentent dans le confort ciré de leur permanence protégée<sup>14</sup> ». À l'instar de Calvino, les artistes contemporains sont bien conscients de l'effet de « nécropolisation » que provoque le musée ; ils manifestent en conséquence une hostilité à l'égard du type de cloisonnement qu'il impose à travers ses classifications spécialisées et rigides. Alors que les artistes américains essaient de sortir du musée en lui proposant des alternatives telles que le Land Art, les artistes européens produisent quant à eux des œuvres qui permettent de réfléchir aux implications de ce processus de muséification.

Depuis ses origines, le musée vise à conserver et à sauvegarder le passé : les objets muséaux représentaient autrefois le legs des civilisations perdues<sup>15</sup> ; désormais le musée n'est plus un « lieu de mémoire ». D'une part, il collectionne des œuvres qui, parce qu'elles sont reproductibles à l'infini, n'ont pas à être préservées : photographies, vidéo d'art, œuvres numériques... D'autre part, il expose des œuvres qui, parce qu'elles sont éphémères par essence, ne peuvent être conservées : les performances, les installations *in situ* et les œuvres conçues à partir de matériaux périssables échappent en effet à toute forme d'archivage ; de ces œuvres, on ne peut sauvegarder que les *traces*<sup>16</sup>. C'est le cas de Vik Muniz qui détruit ses œuvres aussitôt qu'elles sont achevées et qui n'en conserve que la trace photographique ;

<sup>13</sup> Christine Davenne, *Modernité du cabinet de curiosités*, Paris, L'Harmattan, Coll. « Histoires et idées des arts », 2004, p. 254.

<sup>14</sup> Maurice Blanchot, « Le mal de musée », dans *L'amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p. 60.

<sup>15</sup> Les musées d'art moderne « protègent » par ailleurs des objets qui ne sont ni rares, ni uniques, ni précieux.

<sup>16</sup> De nombreuses archives sont falsifiées par les artistes contemporains ; c'est le cas, notamment, de Christian Boltanski.

l'artiste brésilien envisage la « documentation » comme le but ultime de son processus artistique, une sorte d'apothéose : son unique passeport pour la postérité. À travers cette pratique, Muniz réfléchit à sa propre capacité à s'inscrire dans la mémoire collective ; or son attitude est paradoxale. Tout en essayant d'entrer dans l'Histoire par le biais de la création de traces permanentes, il craint que la documentation ne transforme ses œuvres en un « tumulte de créatures congelées », de « solitudes cirées », de « visions mortes<sup>17</sup> ».

Les artistes qui nourrissent cette crainte sont nombreux ; en privilégiant la vitrine en guise de dispositif scénographique, ils proposent de réfléchir à cette angoisse. Par essence, la vitrine offre un espace protégé neutre à des éléments qui, sans elle, seraient éphémères. Elle vise notamment à protéger les objets muséaux de la poussière et des effets dévastateurs du temps ; dans certains cas, les artistes contemporains s'en servent toutefois pour mettre à l'abri du temps des œuvres qui ont déjà subi ses effets (parfois selon leur vouloir). À l'instar d'Italo Calvino, plusieurs artistes vont mettre sous verre ce qu'il juge être l'« ultime substance » : une matière qui résulte de la pulvérulence du monde. L'une d'eux, Siglinde Kallnbach, collectionne les cendres (« The Museum of Ashes », 1995) ; l'artiste allemande organise des performances au cours desquelles elle brûle des objets de valeur – son diplôme universitaire, par exemple. Les cendres des objets incendiés sont récoltées puis entreposées dans de petits bocal de verre, et sont conservées avec les vestiges de l'événement et la documentation photographique qui s'y rapporte. Robert Filliou, quant à lui, collectionne la poussière. En 1977, il a réalisé une série de performances non autorisées dans plusieurs musées parisiens : vêtu d'un uniforme de travail et armé d'un chiffon, il a épousseté plusieurs tableaux célèbres. La « précieuse » poussière qu'il a recueillie a ensuite été rangée dans une boîte d'archives avec une photographie de l'évènement (« Poussière de poussière »).

Vik Muniz, quant à lui, collectionne le sucre (« Sugar Children », 1996). En 1995, l'artiste a séjourné pendant quelques semaines sur l'île St. Kitts, dans les Caraïbes, où il a fait la rencontre de plusieurs enfants avec qui il s'est lié d'amitié. À son retour à New York, Muniz observait les photographies qu'il avait prises de ses jeunes amis ; c'est alors qu'il a eu

---

<sup>17</sup> Paul Valéry, « Le problème des musées », dans *Pièces sur l'art*, Paris, Gallimard, Coll. « Les Essais », 1948, p. 116, 117 et 118.

l'idée de les reproduire en agencant des grains de sucre sur un carton noir. Chacun de ces « dessins » a été immortalisé sur pellicule avant d'être désassemblé : le sucre de chacune des six œuvres de la série a été recueilli dans autant de petits bocaux sur lesquels l'artiste a apposé la photographie originale de l'enfant. L'exposition qui a résulté de cette démarche présentait ces bocaux en plus des œuvres photographiques elles-mêmes. Dans ses œuvres, Muniz a tendance à utiliser un matériau intimement lié à certains aspects de la signification des images. Les cristaux de sucre, dans ce cas, font allusion à l'importance que prend le sucre dans la vie de ces enfants. Tous, en effet, devraient connaître le même destin : travailler dans les plantations de canne à sucre en échange d'un salaire ridicule ; « those children would become merely the residue of the sugar we consume<sup>18</sup>. » La collection de sucre de Muniz présente beaucoup de similitudes avec la collection de sable d'Italo Calvino. L'artiste brésilien a par ailleurs lu Calvino, dont il se revendique explicitement en plaçant une citation de l'écrivain en exergue du livre qu'il a écrit en guise de document d'accompagnement pour l'exposition *Reflex* :

I play the game, in other words, the game of pretending there's an order in the dust, regularity in the system, or an interpenetration of different systems, incongruous but still measurable, so that every graininess of disorder coincides with the faceting of an order which promptly crumbles<sup>19</sup>.

Quelques années après avoir collectionné le sucre, Vik Muniz a poussé le processus et le questionnement plus loin en collectionnant cette fois la poussière (« Pictures of Dust », 2000). À sa demande, le Whitney Museum de New York a recueilli pendant plusieurs mois la poussière que contenaient les aspirateurs de son service d'entretien. En se servant de cette matière pulvérulente comme matériau, l'artiste brésilien a reproduit en deux dimensions certaines des sculptures minimales qui faisaient partie de la collection du musée. Commentant son œuvre, Muniz fait remarquer que plus de la moitié de cette poussière est constituée des peaux mortes des visiteurs du musée et qu'une partie, bien qu'infime, est formée de la décomposition du musée lui-même : « Dust is pieces of hair and skin. I think

<sup>18</sup> Vik Muniz, *op. cit.*, p. 60.

<sup>19</sup> Italo Calvino, « Crystals », dans Vik Muniz et le Miami Art Museum, *Reflex. A Vik Muniz primer*, New York, Aperture, 2005, p. 58.

people scratch their heads a lot in museums; that gets mixed with the residue from the artworks themselves<sup>20</sup>. » Utilisant la limaille des œuvres pour les reconstituer à l'identique, l'artiste témoigne de la vision circulaire de l'art qui caractérise plus largement sa démarche. Sa pratique consiste toujours, en effet, à reproduire des œuvres célèbres à partir de matériaux divers : diamants, caviar, déchets, jouets, beurre d'arachides, sirop de chocolat, sucre... En donnant un nouveau corps à ces œuvres, Muniz les réduit à n'être que des formes dépouillées de leur essence, que des images dénuées de toute signification, que des « dépouilles d'insectes vidés de leur substance » ; dans un même mouvement, il redonne chair, mais en la transfigurant, à la mémoire picturale de ces œuvres que les spectateurs ont tous déjà vues au moins une fois<sup>21</sup>. Ce faisant, la collection de poussière de Vik Muniz exacerbe sans la résoudre la tension inhérente à toute collection, comme l'avait fait, avant elle, la collection de sable d'Italo Calvino.

Cette incursion dans le monde des arts visuels permet de constater qu'il n'y a pas que Calvino qui, à la fin du siècle dernier, a trouvé dans la collection une forme pour rendre compte de ses interrogations, de ses inquiétudes et de ses malaises. Selon plusieurs théoriciens, la collection livre des récits qui révèlent la source de l'aventure qu'elle représente mais aussi le sens de sa constitution. La collection, en effet, raconte une histoire : « collecting is an essential human feature that originates in the need to tell stories, but for which there are neither words nor other conventional narrative modes. Hence, collecting is a story, and everyone needs to tell it<sup>22</sup>. » Les collections de Calvino, de Muniz et des autres artistes collectionneurs ne sont peut-être pas parvenues à relever le pari qu'elles s'étaient fixé

<sup>20</sup> Vik Muniz, *New York Times Magazine*, 11 février 2001.

<sup>21</sup> L'artiste joue donc avec l'intertextualité dans le même esprit qu'Italo Calvino. Si cette question traverse l'œuvre de Muniz, c'est la série « Best of Life » (1988-1990) qui la cristallise le plus efficacement. Dans cette série, Muniz a essayé de dessiner de mémoire certaines des photographies les plus largement diffusées du XX<sup>e</sup> siècle : Neil Armstrong marchant sur la lune, un Chinois anonyme essayant d'arrêter une rangée de tanks sur la Place Tian amen, un couple s'embrassant sur une place publique (R. Doisneau)... : « The Best of Life series dealt with the idea of inactive information : an image that remains in the mind's eye even when we are not looking at the source. » (Vik Muniz, *Reflex*, op. cit., p. 84.) [...] « Interestingly, it was only when I no longer had the photographs in front of me that theirs meanings started to really reverberate in my mind. My memory of the images was sketchy and fleeting. I felt compelled to fix them in some way, so I started to draw them. » (Muniz, p. 31.)

<sup>22</sup> Mieke Bal, dans John Elsner et Roger Cardinal (dir. publ.), *The Cultures of Collecting*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1994, p. 103.



– trouver un ordre dans la poussière – mais elles auront à tout le moins raconté l’histoire de leur désenchantement et de leur quête désespérée de l’unité.

## QUELQUES OCCURRENCES DE LA THÉMATIQUE DE LA COLLECTION DANS L'ŒUVRE D'ITALO CALVINO

1974

« Nous entrons alors dans l'immense Paris des collectionneurs, cette ville qui invite à faire collection de tout, parce qu'elle accumule, classe et redistribue, dans laquelle on peut chercher comme dans un terrain de fouilles archéologiques. L'aventure du collectionneur peut encore être une aventure existentielle, une recherche de soi à travers les objets, une exploration du monde qui est aussi réalisation de soi. »

« Ermite à Paris » (texte composé à partir d'un entretien de Valerio Riva pour la télévision suisse-italienne et publié la même année aux Éditions Pantarei), [EP, 93-94]

« Il entrait dans mon assiduité de spectateur de films américains une obstination de collectionneur, et pour cette raison toutes les interprétations d'un acteur ou d'une actrice étaient comme les timbres d'une série que je collectionnais au fur et à mesure dans l'album de ma mémoire, en comblant petit à petit des lacunes. J'ai nommé jusque-là des stars célèbres, mais mon "collectionnisme" s'étendait aussi à la foule des comparses qui étaient à cette époque un ingrédient nécessaire pour chaque film, surtout dans les rôles comiques [...] ou dans les rôles de "méchant". »

« Autobiographie d'un spectateur » (préface à *Quattro Film*, un volume de Federico Fellini), [RSG, 71]

1976

« Taccuino del signor Palomar : Un chilo e mezzo di grasso d'oca » est paru le 23 janvier 1976 dans *Il Corriere della Sera* dans le cadre de la chronique « L'observatoire de monsieur Palomar » ; il n'a jamais été traduit en français. Dans ce texte, monsieur Palomar « collectionne les modèles cosmologiques » avant de commencer « une nouvelle collection d'images qui l'attirent sans qu'il ne sache pourquoi mais qui, il le devine, pourraient signifier beaucoup ». (Nous traduisons.)

1984

« Le démon du collectionnisme plane continuellement sur les pages de Perec, et la collection qui est davantage "sienne", parmi les nombreuses autres que ce livre évoque, je dirais que c'est celle des *unica* [...]. Mais lui-même, dans la vie, n'était pas collectionneur, sinon de mots, de notions, de souvenirs. » [LA, 236]

## BIBLIOGRAPHIE

### Œuvres d'Italo Calvino citées

#### A) Corpus

Calvino, Italo. 1986. *Collection de sable*. Trad. de l'italien par Jean-Paul Manganaro. Coll. « Points ». Paris : Seuil. 153 p.

\_\_\_\_\_. 2003. *Palomar*. Trad. de l'italien par Jean-Paul Manganaro. Coll. « Points ». Paris : Seuil. 160 p.

\_\_\_\_\_. 1996. *Les villes invisibles*. Trad. de l'italien par Jean Thibaudeau. Coll. « Points ». Paris : Seuil. 188 p.

#### B) Autres œuvres citées

Calvino, Italo. 1964. *Aventures*. Trad. de l'italien par Maurice Javion. Paris : Seuil. 201 p.

\_\_\_\_\_. 2001. *Le baron perché*. Trad. de l'italien par Juliette Bertrand, édition revue par Mario Fusco. Coll. « Points ». Paris : Seuil. 321 p.

\_\_\_\_\_. 1976. *Le château des destins croisés*. Trad. de l'italien par Jean Thibaudeau et Italo Calvino. Coll. « Points ». Paris : Seuil. 140 p.

\_\_\_\_\_. 1971. « La combinatoire et le mythe dans l'art du récit ». *Esprit*, n° 4 (avril), p. 678-683.

\_\_\_\_\_. 1984. *Le chevalier inexistant*. Précédé de « La mécanique du charme » de Roland Barthes. Coll. « Points ». Paris : Seuil. 153 p.

\_\_\_\_\_. 2001. *Cosmicomics*. Trad. de l'italien par Jean Thibaudeau, nouvelle édition revue par Mario Fusco. Coll. « Points ». Paris : Seuil. 189 p.

\_\_\_\_\_. 2003. *Défis aux labyrinthes : textes et lectures critiques, tome I*. Trad. de l'italien par Jean-Paul Manganaro et Michel Orcel, édition relue et préfacée par Mario Fusco. Coll. « Bibliothèque Calvino ». Paris : Seuil. 556 p.

\_\_\_\_\_. 2001. *Ermite à Paris*. Trad. de l'italien par Jean-Paul Manganaro. Coll. « Bibliothèque Calvino ». Paris : Seuil. 325 p.

\_\_\_\_\_. 1997. *La grande bonace des Antilles*. Trad. de l'italien par Jean-Paul Manganaro. Coll. « Points ». Paris : Seuil. 288 p.

\_\_\_\_\_. 2001. *Leçons américaines*. Trad. de l'italien par Yves Hersant. Coll. « Points », Paris : Seuil. 196 p.

\_\_\_\_\_. 1984. *La machine littérature*. Trad. de l'italien par Michel Orcel et François Wahl. Coll. « Pierres Vives », Paris : Seuil. 250 p.

\_\_\_\_\_. 1993. *Pourquoi lire les classiques*. Trad. de l'italien par Jean-Paul Manganaro. Coll. « La Librairie du XXe siècle ». Paris : Seuil. 245 p.

\_\_\_\_\_. 2006. *Romans, nouvelles et autres récits, vol. 1*. Trad. de l'italien par Éliane Deschamps-Pria, Jean-Paul Manganaro et Roland Stragliati, éd. et préf. par Mario Fusco, Coll. « Bibliothèque Calvino ». Paris : Seuil. 828 p.

\_\_\_\_\_. 1991. *La route de San Giovanni*. Trad. de l'italien par Jean-Paul Manganaro. Coll. « Points ». Paris : Seuil. 174 p.

\_\_\_\_\_. 1995. *Si par une nuit d'hiver un voyageur*. Trad. de l'italien par Danièle Sallenave et François Wahl. Coll. « Points ». Paris : Seuil. 286 p.

\_\_\_\_\_. 1990. *Sous le soleil jaguar*. Trad. de l'italien par Jean-Paul Manganaro. Coll. « Points ». Paris : Seuil. 85 p.

\_\_\_\_\_. 1970. *Temps zéro*. Trad. de l'italien par Jean Thibaudeau. Coll. « Points ». Paris : Seuil. 151 p.

\_\_\_\_\_. 1955. *Le vicomte pourfendu*. Trad. de l'italien par Juliette Bertrand. Coll. « Le livre de poche ». Paris : Albin Michel. 122 p.

### Études sur Italo Calvino

Baldissonne, Giusi. 1994. « Italo Calvino ». *Études*, no° 3814 (octobre), p. 395-404.

Baron, Christine. 2001. « Écrire/décrire dans *Collection de sable* d'Italo Calvino ». In *Roman et récit de voyage : Actes de colloque Écriture de fiction, Écriture du voyage* (Amiens, 2-3 décembre 1999), sous la dir. de Philippe Antoine et Marie-Christine Gomez-Géraud. Coll. « Imago Mundi », p. 239-247. Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.

\_\_\_\_\_. 1998. « Fiction et subjectivité. D'une utopie à une conception ironique de l'écriture (Borges, Calvino, Queneau) ». In *Littérature et théorie : intentionnalité, décontextualisation, communication. Conférences du séminaire de littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle et du Centre de recherche sur les arts et le langage*, sous la dir. de Jean Bessière, p. 177-211. Paris : Champion.

Bessière, Jean (dir. publ.). 1988. « Description, effet de visibilité et temps. H. James, G. Stein, Proust, Calvino ». In *L'ordre du descriptif*, p. 97-119. Paris : Presses Universitaires Françaises.

\_\_\_\_\_. (dir. publ.). 1988. « Hybrides romanesques, interdiscursivité et intelligibilité commune. Claude Simon, Italo Calvino, Botho Strauss ». In *Hybrides romanesques*, p. 127-143. Paris : Presses Universitaires Française.

\_\_\_\_\_. (dir. publ.). 1986. « Le nom du mort et la filiation romanesque des signes de la transition. James, G. Stein, Proust, Calvino ». In *Signes du roman, signes de la transition*, p. 53-81. Paris : Presses Universitaires Françaises.

\_\_\_\_\_. 1989. « Propositions pour l'analyse d'un paradoxe et de ses fables, en passant par Pound et Calvino ». *Revue des sciences humaines*, vol. LXXXI, n° 215 (juillet-septembre), p. 165-177.

Braffort, Paul. 2002. « Italo Calvino sur les sentiers du labyrinthe ». *Magazine littéraire*, n° 398 (mai), p. 394-399.

Brunel, Pierre. 1997. « Une nekula romanesque ». Chap. in *Transparences du roman : le romancier et ses doubles au XX<sup>e</sup> siècle : Calvino, Cendrars, Cortazar, Echenoz, Joyce, Kundera, Thomas Mann, Proust, Torga, Yourcenar*, p. 215-243. Paris : José Corti.

Carter, Albert Howard. 1987. *Italo Calvino : metamorphoses of fantasy*. Coll. *Studies in speculative fiction*. Ann Arbor : UMI Research Press. 182 p.

Costa, Antonio. 2000. « Palomar : intermédialité et archéologie de la vision ». *Cinémas*, vol. 10, n° 2-3 (printemps), p. 169-184.

Daros, Philippe. 1986. « Calvino et le roman de transition ». In *Signes du roman, signes de la transition*, sous la dir. de Jean Bessière, p. 39-51. Paris : Presses Universitaires Françaises.

\_\_\_\_\_. 1998. « L'évolution des conceptions romanesques d'Italo Calvino ». In *Formes et imaginaire du roman*, sous la dir. de Jean Bessière. Coll. « Champion-Varia », p. 199-212. Paris : Champion.

\_\_\_\_\_. 1994. *Italo Calvino. Le voyageur dans la carte*. Coll. « Portraits littéraires. » Paris : Hachette. 287 p.

\_\_\_\_\_. 1993. « Les livres des autres ou soi-même comme un autre ». *Littérature*, n° 92 (décembre), p. 69-83.

\_\_\_\_\_. 1988. « Palomar comme métaphore ». In *Hybrides romanesques. Fiction (1960-1985)*, sous la dir. de Jean Bessière, Coll. « Publications du Centre d'étude du roman et du romanesque, Université de Picardie », p. 97-126. Paris : Presses Universitaires de France.

\_\_\_\_\_. 1996. « Plutôt rester muet que ressembler aux autres... ». In Vol. 1 de *Borges, Calvino, la literatura : Actes du colloque « Coloquio internacional: Borges, Calvino, la literatura »* (Ile-d'Aix, 31 mai-4 juin 1994), Coll. « Espiral hispano-americana », sous la dir. du Centre de recherches latino-américaines de l'Université de Poitiers, p. 217-239. Madrid : Editorial Fundamentos.

Daunais, Isabelle. 1998. « La fiction fragilisée : récit de voyage et recueil chez Henri Michaux et Italo Calvino ». *Études littéraires*, vol. 30, n° 2 (hiver), p. 55-67.

Dubor, Françoise. 1994. « Lectures de sable ou les Châteaux du sens. À propos du *Château des destins croisés* d'Italo Calvino ». In *Désordres du jeu. Poétiques ludiques*, sous la dir. de Jacques Berchtold, Christopher Lucken et Stefan Schoettke, Coll. « Recherches et rencontres », p. 173-187. Genève : Droz.

Fournel, Paul. 1985. « Italo Calvino : cahiers d'exercice ». *Magazine littéraire*, n° 220 (juin), p. 84-89.

Franchi, Stefano. 1997. « Palomar, the Triviality of Modernity, and the Doctrine of the Void », *New Literary History*, vol. 28, n° 4 (automne), p. 757-778.

Frasson-Marin, Aurore. 1986. *Italo Calvino et l'imaginaire*, Genève-Paris : Éditions Slatkine, 519 p.

\_\_\_\_\_. 1977. « Structure, signes et images dans *Les villes invisibles* d'Italo Calvino », *Revue des études italiennes*, n° 23, 1977, p. 25.

Geerts, Walter. 1997. « Le temps détaillé. Sur *Le Voyageur* de Calvino ». In *Pouvoir de l'infime, variations sur le détail*, sous la dir. de Luc Resson et Franc Schuerewegen, p. 203-220. Saint-Denis (France) : Presses Universitaires de Vincennes.

Grossi, Paolo, et Silvia Fabrizio-Costa (dir. publ.). 1998. *Italo Calvino. Le défi au labyrinthe. Actes de la Journée d'études de Caen (le 8 mars 1997)*. Caen (France) : Presses Universitaires de Caen, 146 p.

Hume, Kathryn. 1992. *Calvino's Fictions : Cogito and Cosmos*. Oxford et Toronto : Oxford University Press et Clarendon Press, 212 p.



James, Carol P. 1982. « Seriality and Narrativity in Calvino's *Le città invisibili* », *Modern Language Notes*, vol. 97, n° 1 (January), p. 144-161.

Jongeneel, Els, « *Les Villes invisibles* d'Italo Calvino : entre Utopie et Dystopie » [en ligne] : <http://congress70.library.uu.nl/publish/articles/000045/article.pdf> [page consultée le 10 avril 2008]

Lafon, Michel. 1996. « Borges, Calvino et la littérature ». In de *Borges, Calvino, la literatura : Actes du colloque « Coloquio internacional: Borges, Calvino, la literatura »* (Ile-d'Aix, 31 mai-4 juin 1994), vol. 1. Coll. « Espiral hispano-americana », sous la dir. du Centre de recherches latino-américaines de l'Université de Poitiers, p. 11-25. Madrid : Editorial Fundamentos.

Langlet, Irène. 2001. « Cherchez l'histoire : la narrativité de l'objet dans les essais d'Italo Calvino », In René Audet et Alexandre Gefen (dir. publ.), *Frontières de la fiction*. Coll. « Fabula ». p. 347-374. Québec et Bordeaux : Nota Bene et Presses Universitaires de Bordeaux-III,

Langlois, Sindy. 2002. « *Si par une nuit d'hiver un voyageur* : quand la fiction dépasse la fiction ». *Tangence*. n° 68 (hiver), p. 23-32.

Lindenberg, Judith. 2001. « Italo Calvino et la poétique du fragment ». *Esprit*, n° 6 (juin), p. 69-80.

Manganaro, Jean-Paul. 2000. *Italo Calvino. Romancier et conteur*. Coll. « Les Contemporains ». Paris : Seuil, 158 p.

McLaughlin, Martin. 1998. *Italo Calvino*. Coll. « Writers of Italy ». Edinburgh : Edinburgh University Press, 190 p.

Pedriali, Federica G. 2005. « Under the Rule of the Great Khan : On Marco Polo, Italo Calvino and the Description of the World ». *Modern Language Notes*, vol. 120, n° 1 (january), p. 161-171.

Pocci, Luca. 2006. « Between the visible and the invisible : Calvino's cities and memory ». *Quaderni d'italianistica*, vol. 27, n° 1, p. 109-123.

Porro, Mario. 2004. « Networks and Knots : The Discrete and the Continuous in Literature. Italo Calvino and Carlo Emilio Gadda ». In *Science and Literature in Italian Culture from Dante to Calvino*, sous la dir. de Patrick Boyde, Pierpaolo Antonello et Simon A. Gilson, p. 254-275. Oxford : European Humanities Research Centre.

Ricard, François. 2002. « Le récit anonyme ». Chap. in *La littérature contre elle-même*. Coll. « Papiers collés », p. 97-102. Montréal : Boréal.

Saint-Laurent, Violaine. 1998. *Le conte : une traversée des savoirs dans Palomar et Sous le soleil jaguar d'Italo Calvino*. Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 81 p.

Vizel, Mikhail, « Les derniers romans d'Italo Calvino comme hypertextes » [en ligne], <http://hypermedia.univ-paris8.fr/Groupe/documents/Calvino.htm> [page consultée le 10 avril 2008]

### **Ouvrages sur la collection, les musées, les cabinets de curiosités...**

Arendt, Hannah (dir. publ.), « Introduction ». In *Illuminations*. Coll. « Schocken paperbacks on literature, poetry and criticism ». New York : Schocken Books. p. 1-55

Baudrillard, Jean. 1969. « La morale des objets. Fonction-signe et logique de classe » dans *Communications*, n° 13, p. 23-50.

\_\_\_\_\_. 1968. « Le système marginal : la collection ». Chap. in *Le système des objets*. Coll. « Médiations ». Paris : Gallimard. p. 103-128.

Benjamin, Walter. 1989. *Paris, capitale du XIXe siècle : le livre des passages*. Trad. de l'allemand par Jean Lacoste. Coll. « Passages ». Paris : Cerf. 972 p.

Blanchot, Maurice. 1971. « Le mal de musée », in *L'amitié*. Paris : Gallimard, p. 52-61.

Camillo, Giulio. 2001. *Le théâtre de la mémoire*. Trad. de l'italien par Eva Cantavenera et Bertrand Schefer. Paris : Allia, 189 p.

Duclos, Rebecca. 2004. « The cartographies of collecting ». In *Museums and the future of collecting*, sous la dir. de Simon J. Knell, Aldershot (Royaume-Uni) : Ashgate. p. 84-101.

Elsner, John et Roger Cardinal (dir. publ.). 1994. *The Cultures of collecting*. Cambridge (Mass.) : Harvard University Press. 312 p.

Falguières, Patricia. 2003. *Les chambres des merveilles*. Coll. « Rayon des curiosités ». Paris : Bayard. 140 p.

\_\_\_\_\_. 1992. « Fondation du théâtre ou méthode de l'exposition universelle. Les *Inscriptions* de Samuel Quiccheberg (1565) ». *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 40, p. 91-115.

\_\_\_\_\_. 1990. « Inventaires du mémorable ». *Feux pâles : une pièce à conviction. Exposition du 7 décembre 1990 au 3 mars 1991*, Bordeaux : CAPC-Musée d'art contemporain de Bordeaux, p.15-30.

Guillerme, Jacques (dir. publ.). 1993. *Les collections : fables et programmes*. Coll. « Amphion : études d'histoire des techniques » et « Dédalles », Seyssel (France) : Camp Vallon. 364 p.

Jones-Davies, M.T (dir. publ.). 2005. *Culture : collections, compilations. Actes de colloque de Paris 2001-2002*. Paris : Champion. 268 p.

Lugli. Adalgisa. 1998. *Naturalia et mirabilia : les cabinets de curiosités en Europe*. Paris : Adam Biro. 267 p.

Pearce, Susan M. 1994. *Interpreting Objects and Collections*. Coll. « Leicester Readers in Museum Studies. Londres : Routledge. 343 p.

\_\_\_\_\_. 1992. *Museums Objects and Collections. A Cultural Study*. Leicester et Londres : Leicester University Press. 296 p.

\_\_\_\_\_. 1995. *On Collecting : an Investigation into Collecting in the European Tradition*. Coll. « The Collecting Cultures Series ». Londres : Routledge. 440 p.

\_\_\_\_\_. [dir. publ.]. 2000-2002. *The Collector's Voice : Critical Readings in the Practice of Collecting*. 4 v. Coll. « Perspectives on Collecting ». Aldershot (Royaume-Uni) : Ashgate,

Pety, Dominique. 2003. *Les Goncourt et la collection : de l'objet d'art à l'art d'écrire*. Coll. « Histoire des idées et critique littéraire ». Genève : Droz, 420 p.

Pomian, Krzysztof. 1987. *Collectionneurs, amateurs et curieux*. Coll. « Bibliothèque des histoires ». Paris : Gallimard. 367 p.

Rheims, Maurice. 1981. *Les collectionneurs : de la curiosité, de la beauté, du goût, de la mode et de la spéculation*. Paris : Ramsay. 457 p.

\_\_\_\_\_. 1963. *La vie étrange des objets : histoire de la curiosité*. Coll. « 10/18 ». Paris : Plon. 378 p.

*Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle*. 2001. n° 112 (2<sup>e</sup> trimestre) : *La collection*.

Stewart, Susan. 1984. *On Longing : Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Baltimore : Johns Hopkins University Press. 213 p.

Valéry, Paul. 1948. « Le problème des musées », in *Pièces sur l'art*. Coll. « Les Essais ». Paris : Gallimard. p. 115-123.

### Autres travaux théoriques pertinents

Asselin, Guillaume. 2008. « Du (dé)bris symbolique ». *Protée*. vol. 36, n° 1 (printemps). p. 7-15.

Audet, René. 2000. *Des textes à l'œuvre. La lecture du recueil de nouvelles*. Coll. « Études ». Québec : Éditions Nota bene. 159 p.

Audet, René. 1998. « Pour une lecture hypertextuelle du recueil de nouvelles ». *Études littéraires*, vol. 30, n° 2 (hiver), p. 69-83.

Blanchard, Gilles et Mark Olsen. 2002. « Le système de renvois dans l'*Encyclopédie* : Une cartographie des structures de connaissances au XVIII<sup>e</sup> siècle ». *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 31-32, p. 45-70.

Boucher, Jean-Pierre. 1992. *Le recueil de nouvelles : études sur un genre littéraire dit mineur*. Montréal : Fides, 216 p.

Carpentier, André. 2007. *Ruptures : genres de la nouvelle et du fantastique*. Coll. « Erres essais ». Montréal : Le Quartanier, 159 p.

Chassay, Jean-François, Anne Éline Cliche et Bertrand Gervais. 2005. *Des fins et des temps. Les limites de l'imaginaire*. Coll. « Collection Figura » et « Figura, textes et imaginaires ». Montréal : Université du Québec à Montréal, Figura, Centre de recherche sur l'imaginaire, 248 p.

Derrida, Jacques. 2005. *Feu la cendre*. Paris : Des femmes. 65 p.

Eliade, Mircea. 1966. *Aspects du mythe*. Coll. « Idées ». Paris : Gallimard. 246 p.

Foucault, Michel. 1966. *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*. Coll. « Bibliothèque des sciences humaines » et « NRF ». Paris : Gallimard. 400 p.

Gens, Jean-Claude et Pierre Rodrigo. 2004. *Esthétique et Herméneutique : La fin des grands récits ?*. Coll. « Écritures ». Dijon : Éditions Universitaires de Dijon. 148 p.

Lyotard, Jean-François. 1979. *La condition postmoderne*. Coll. « Critique ». Paris : Minuit. 109 p.

Marin, Louis. 1992. *Lectures traversières*. Coll. « Bibliothèque du Collège international de philosophie ». Paris : Albin Michel. 344 p.

Masó, Joana. 2007. « Cendres et dessin : la représentation en ruine chez Derrida ». *Protée*, vol. 35, n° 2 (automne), p. 89-90.

Platon. 1991. *Phédon, le Banquet, Phèdre*. Coll. « Tel ». Paris : Gallimard, 235 p.

Ricœur, Paul, 2000. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Coll. « Ordre philosophique ». Paris : Seuil, 675 p.

\_\_\_\_\_. 1991. *Temps et récit*. 3 t. Coll. « Points ». Paris : Seuil.

Robin, Régine. 2003. *La mémoire saturée*. Coll. « Un ordre d'idées ». Paris : Stock, 524 p.

Yates, Frances. 1975. *L'art de la mémoire*. Coll. « Bibliothèque des Histoires ». Paris : Gallimard, 432 p.

Weinrich, Harald. 1999. *Léthé Art et critique de l'oubli*. Trad. de l'allemand par Diane Meur. Paris : Fayard, 320 p.

### **Sur les artistes collectionneurs**

Bergeron, Michèle. 1996. *Parcours désordonné : propos d'artistes sur la collection*. Joliette : Les ateliers convertibles, 130 p.

Bronson, A.A. et Peggy Gale. 1983. *Museums by Artists*. Toronto : Art Metropole, 287 p.

Davenne, Christine. 2004. *Modernité du cabinet de curiosités*. Coll. « Histoires et idées des arts ». Paris : L'Harmattan, 299 p.

Dubois, Christine. 1989. « L'œuvre-collection : de la taxinomie du visible à l'utopie ». *Parachute*. n° 54 (mars-avril-mai-juin), p. 47-51.

Fisher, Jennifer. 1989. « Coincidental re-collections. Exhibition of the self ». *Parachute*. n° 54 (mars-avril-mai-juin), p. 52-56.

Muniz, Vik et le Miami Art Museum. 2005. *Reflex. A Vik Muniz Primer*. New York : Aperture, 204 p.

Putnam, James. 2002. *Le musée à l'œuvre. Le musée comme médium dans l'art contemporain*. Paris : Thames & Hudson, 208 p.

Russell, Anne-Marie. 2004. *Worst Possible Illusion : The Curiosity Cabinet of Vik Muniz*. Film 16 mm, coul., 56 min.. New York : Mixed Greens.

Weschler, Lawrence. 1995. *Mr. Wilson' Cabinet of Wonder*. New York : Pantheon Books. 163 p.